

O Cemitério em Construção

O caso de San Michele in Isola

Ana Beatriz Vieira Martins

Orientação: Professora Doutora Maria Teresa Pires da Fonseca

Nota prévia

Esta dissertação foi escrita de acordo com a ortografia anterior ao acordo vigente.

As citações foram traduzidas pela autora de forma livre.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Teresa Fonseca, por todo o acompanhamento e apoio.

Aos funcionários da biblioteca, em particular às meninas Suzete e Diana.

Às amizades fundamentais da faculdade e de sempre.

À Ju, por estar presente como segunda irmã e mais.

À minha madrinha, pelo ensino da perseverança e por iluminar sempre o meu caminho.

À minha irmã, por todas as qualidades associadas a esse importante posto.

Aos meus pais, por tudo o que me dão e ensinam desde sempre, para sempre.

Ao Silvino, pelas horas incansáveis de revisão deste texto e pela insistência e incentivo no cumprimento dos prazos.

Obrigada por me ensinares a não ter medo de crescer.

Síntese

A presente dissertação procura estudar a evolução do espaço da necrópole na contemporaneidade. Utilizando a intervenção de David Chipperfield no cemitério de San Michele in Isola- vencedora no concurso de ampliação do cemitério de Veneza - como objecto de estudo principal, pretende-se demonstrar a importância do arquitecto como elemento fundamental para a transformação do pensamento e abordagem ao tema da morte.

É realizada uma primeira pesquisa sobre as modificações do espaço da morte ao longo da história na tentativa de abordar os seus momentos mais significativos. Este resumo deverá permitir uma melhor compreensão do desenvolvimento do pensamento da morte e da evolução dos cemitérios no contexto urbano.

Segue-se o estudo de três exemplos de arquitectura funerária, que consideramos extraordinários, segundo os conceitos de “Jardim” em Père-Lachaise, “Paisagem” em Finisterra e “Arquitectura” em San Cataldo. Esta observação tem por base a necessidade da compreendermos quais as diferenças entre eles e de que forma a convergência das suas características leva à formação de “Cidade”.

San Michele, no nosso entender, pode ser considerada a representação da Cidade, já que é um equipamento autónomo, enquanto ilha, e encerra em si os três conceitos acima descritos. A intervenção de David Chipperfield infere no recinto marcadamente neoclássico a evolução que o traz para a contemporaneidade.

O estudo de outras seis propostas realizadas no âmbito do concurso recai sobre o campo da crítica. A análise comparativa de várias respostas para um mesmo problema levam-nos a identificar diferentes abordagens enquanto promove o desenvolvimento do pensamento crítico em relação à arquitectura funerária.

Numa reflexão final consideramos que o projecto de Chipperfield é o que melhor responde ao problema, pelo equilíbrio que promove entre a inovação e o respeito pela pré-existência.

Cabe, portanto, ao arquitecto promover a evolução do espaço da necrópole e, por associação, do pensamento social sobre o tema da morte.

Abstract

The following dissertation aims to study the evolution of the contemporary necropolis. Using David Chipperfield's intervention on San Michele in Isola cemetery - winner of the expansion competition in Venice's cemetery - as object of study, it's intended to demonstrate the architects importance as a key element on the thinking transformation and approach to the subject of death.

At first we performed a research on the modifications of the space of death throughout history in an attempt to address their most significant moments. This summary should allow a better understanding of the development of the thought of death and the evolution of cemeteries in the urban context.

Following, we studied three examples of funerary architecture we consider extraordinary, based on the concepts of "Garden" in Père-Lachaise, "Landscape" in Finisterre and "Architecture" in San Cataldo. This observation is based on the need of understanding the differences between them and in which way the convergence of their characteristics leads to the formation of "City".

San Michele, according to our thinking, can be considered a representation of "City", as it is an independent equipment, as an island, and contains within itself the three concepts above. David Chipperfield's intervention infers the evolution that brings to the contemporary the distinctly neoclassical space.

The study of six other proposals made for the competition lies within the critics field. The comparative analysis of several answers to the same problem lead us to identify different approaches while promoting the development of critical thinking in relation to the funerary architecture.

In a final reflection we consider that Chipperfield's project is the one that best responds to the problem, as it promotes the balance between the innovation and the respect for the pre-existence.

It is, therefore, up to the architect to promote the evolution of the necropolis and, by association, of the social thought on the subject of death.

Índice

0 Introdução	pág. 11
1 O espaço da morte Breve revisão histórica	pág. 21
2 Jardim Paisagem Arquitectura	pág. 35
2.1 Jardim O cemitério de Père-Lachaise	pág. 37
2.2 Paisagem O cemitério de Finisterra	pág. 49
2.3 Arquitectura O cemitério de San Cataldo	pág. 59
3 Cidade	pág. 73
San Michele in Isola - Ampliação do cemitério de Veneza	
3.1 História	pág. 77
3.2 Apresentação do Concurso	pág. 85
3.3 O projecto de Chipperfield	pág. 93
3.3.1 Breve descrição da obra	pág. 93
3.3.2 Relação com a envolvente	pág. 99
3.3.3 Materialização do objecto	pág. 105
3.3.4 O Recinto XXIII	pág. 121
3.3.5 Sobre o autor e a obra	pág. 127
4 Construção da Crítica	pág. 133
5 Considerações Finais	pág. 155
6 Bibliografia	pág. 165
7 Índice de imagens	pág. 170

0 | Introdução

0. | **Introdução** | Motivação, Objectivos, Metodologias

Desde cedo, poderei situar na altura em que estudei a civilização egípcia, que o tema da arquitectura funerária suscita em mim algum interesse. Em 2009 tive a felicidade de visitar o Egipto, experimentar a sua cultura, costumes e monumentos. Os que mais me marcaram foram as pirâmides de Gizé, o templo de Karnak e o templo Deir el-Bahari da rainha Hatshepsut, todos eles imbuídos com a simbólica da morte. Para além destas edifícios claramente identificados e muito populares como locais turísticos, a cidade dos Mortos, em plena cidade do Cairo, ficou entranhada em mim pelo à vontade com que os vivos se apropriaram da antiga casa dos seus antepassados (e dos outros também).

A proximidade à morte demonstrada ao longo da história por esta civilização mostrou-me uma compreensão diferente do que é o culto desta na nossa sociedade ocidental e, mais do que isso, na sociedade cristã. Note-se que por proximidade não me refiro exclusivamente aos rituais de enterro, mas também à aceitação e preparação que os egípcios praticavam durante a vida.

Para mim, desde que tenho memória, a morte é apresentada como um lugar que posso descrever como triste, sombrio e solitário. Não negando estas características, sempre considerei que esta visão tão sombria precisava de evoluir e aceitar em “melhores termos” este difícil momento.

No nosso entender, uma das formas possíveis para que a alteração das características deste pensamento é, mais do que através da religião - atendendo a que esta se apresenta cada vez mais como acessória à nossa sociedade - através da arquitectura. A relação entre a arquitectura funerária e a arquitectura urbana é um tema em permanente contacto no nosso quotidiano. A presença de cemitérios nos centros e arredores das cidades garante à arquitectura um papel preponderante na identificação dos locais da morte e, necessariamente, a aproximação física das pessoas a este espaço. Contudo é ainda perceptível a distância com que encaramos o tema da arquitectura funerária, com o mesmo distanciamento que aplicamos à discussão da morte no contexto social.

Durante o meu período de Erasmus, passado em Veneza entre Setembro de 2013 e Março de 2014, tive o prazer de poder visitar o cemitério de San Michele in Isola, cemitério neoclássico, e também o início da sua ampliação, projecto a cargo de David Chipperfield e associados. Para além da experiência me ter permitido conhecer várias cidades e novos edifícios que vieram enriquecer o meu conhecimento arquitectónico, permitiu-me ainda identificar diferentes dinâmicas associadas à vivência de cada cidade.

Veneza, cidade de água, apresenta uma dinâmica de cidade muito diferente de qualquer outra que tenha tido a oportunidade de experimentar. Pelo facto de se construir através da união de várias pequenas ilhas que se ligam ao continente através de uma grande ponte, a oscilação de pessoas, os movimentos comerciais, tudo é necessariamente diferente daquilo que consideramos “a norma”. O simples facto de não ser permitido o acesso à cidade através de carros torna Veneza um excelente exemplo de cidade pedonal e é uma condição que altera, necessariamente, os movimentos urbanos a que estamos habituados. É portanto espectável que os equipamentos existentes na cidade adquiram formas diferentes daquelas a que nos acostumamos. O cemitério não é excepção e, em Veneza, é desenhado como uma ilha que se distancia do aglomerado citadino, ocupando uma posição de destaque.

Poderíamos interpretar o distanciamento físico como a negação do espaço da morte dentro do perímetro da cidade e, historicamente falando, essa foi a intenção inicial. Contudo, a necessidade de ampliação do recinto levou à abertura de um concurso com a finalidade não só de expandir a área de enterro, mas também promover a relação do equipamento com a cidade.

No nosso entender, o desenho proposto por Chipperfield promove a abertura física dos limites do cemitério e garante a comunicação visual mais ampla entre a cidade, mundo dos vivos, e o cemitério, mundo dos mortos. É esta abertura e mudança de perspectiva que motiva o nosso trabalho. Ao adoptar uma imagem totalmente distinta do recinto pré-existente, permite a evolução do espaço, da arquitectura e, conseqüente, a visão de todo o cemitério.

Na presente dissertação pretendemos estudar a temática da arquitectura funerária sob, mais do que um olhar receoso, um olhar crítico e de um modo que esperamos ser evolutivo.

O objectivo principal passa pela análise do que é o espaço da morte na contemporaneidade e o seu contacto com as pré-existências. Há uma intenção de pereber a distinção entre a cidade dos vivos e a cidade dos mortos, sendo a arquitectura a ponte de contacto entre ambas. A escolha deste caso de estudo específico levou ainda ao interesse da análise das obras realizadas no contexto do concurso. Este interesse motivou, mais tarde, a realização de um estudo crítico sobre quais as motivações para a selecção da proposta de Chipperfield como a vencedora em prol das outras aqui analisadas.

Pretendemos explorar diversas questões relacionadas com a temática. Como podemos permitir a evolução do espaço da morte através da arquitectura? Será possível o contacto entre a arquitectura funerária neoclássica e a contemporânea

sem que haja um processo de ruptura? Como fazer a ponte entre a pré-existência e a contemporaneidade? A proposta de Chipperfield responde à problemática aqui estudada? No contexto do concurso, porque é esta seleccionada como a proposta vencedora?

De forma a responder a estas e outras questões, que foram sendo colocadas ao longo do período de realização do trabalho, o processo de investigação passou por diversas fases. Após a decisão do tema foi necessário decidir qual, ou quais projectos seriam adequados à temática. Dentro da selecção inicial, alguns foram colocados de lado, como o crematório de Uitzicht do arquitecto Eduardo Souto Moura ou o cemitério dos frades junto ao Centro Galego de Arte Contemporanea em Santiago, por considerarmos que deixaram de se integrar no desenvolvimento do trabalho.

Como ponto de partida foi realizada uma leitura da tese de doutoramento da Professora Doutora Maria Manuel Oliveira e percebeu-se que o que pretendíamos se distinguia deste modelo, não queríamos desenvolver uma dissertação de carácter histórico. Foi também colocada a questão de como elaborar uma dissertação sobre o tema da morte sem que esta se apresentasse pesada e que se relacionasse de um modo muito claro com a arquitectura, já que também não nos interessou estudar o culto da morte nem inferir ao trabalho uma vertente sociológica.

Optamos por dividir o trabalho em quatro partes. A primeira consiste numa breve contextualização histórica relativa ao espaço do culto da morte nas diferentes civilizações e à sua evolução. Na segunda parte fazemos uma análise mais aprofundada de três obras - o cemitério de Père-Lachaise, o cemitério de Finisterra e o cemitério de Modena - inserindo-as nas categorias de Jardim, Paisagem e Arquitectura. A terceira parte desenvolve-se no estudo do cemitério de San Michele, como um peça que contém em si todas as categorias anteriormente mencionadas e desenvolvendo-se sob o conceito de “cidade”. Acharmos interessante estudar uma construção de crítica e a quarta parte baseia-se no estudo comparado de outras propostas em concurso com a proposta vencedora, o que nos leva à quinta parte, as considerações finais.

Esperamos que a leitura, estudo e análise das diferentes obras nos permitam encontrar as respostas às questões que nos propomos a responder, bem como motivar o desenvolvimento do pensamento crítico na abordagem à arquitectura funerária em trabalhos futuros.

“ - Eu não li em qualquer sítio que os elefantes são os únicos animais, além de nós, que enterram os seus mortos?

- Não - respondi-lhe eu, ao mesmo tempo que focava a máquina fotográfica do avô -, não leu. Eles só juntam os ossos. Só os humanos sepultam os mortos.”

[Página anterior](#)

Jonathan Safran Foer - “Extremamente alto e incrivelmente perto”. Lisboa, Bertrand, 2012, pág. 130

1 | O espaço da morte

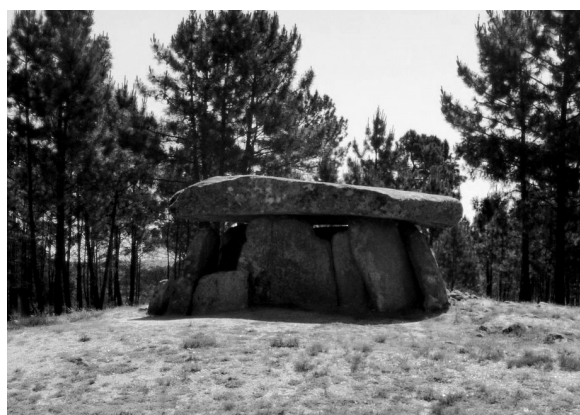


Figura 1
Dólmen da Orca



Figura 2
Menir do Outeiro



Figura 3
Divindades
Egípcias no
Templo de Hórus
(Edfu)

1. | O espaço da morte | Breve revisão histórica

“...a morte fez-se consciente mil anos antes de nós”¹

O espaço dedicado aos mortos pelas diferentes sociedades tem sido, desde a antiguidade, uma marca manifestamente presente como indicativo de uma vontade superior, a de perpetuar a memória do indivíduo e/ ou do grupo.

As primeiras marcas desta prática surgem no Paleolítico, o que nos permite perceber que a crença humana da vida para além da morte já existia nessa altura e, com maior ou menor intensidade, prevaleceu até aos dias de hoje.

Estes espaços são, desde o início, locais tendencialmente próximos dos aglomerados habitacionais e construídos pelas populações. Estes edifícios possuíam um valor material e simbólico² que lhes permitiam distinguir-se das construções habitacionais, criando um diálogo entre a arquitectura da morte e a arquitectura da vida.

Os primeiros monumentos dedicados ao cerimonial da morte foram as antas, também apelidadas de dólmenes (figura 1) - monumentos megalíticos onde os mortos eram depositados - e ainda os menires (figura 2) - grandes pedras colocadas na vertical utilizadas como memoriais.

A morte seria, de um modo geral, associada a um ritual funerário, uma cerimónia que permitiria a passagem do morto para o além, uma “*cerimónia central codificada através da qual se opera ‘a restituição da carne a um dos elementos «originais», aquilo a que Bachelard chama «Lei das quatro pátrias da morte»: Ar (exposição), Água (imersão), Terra (sepultamento) e Fogo (cremação)*”³. Desta forma “o espaço da morte e a sua materialização arquitectónica têm representado uma área de contacto entre a comunidade dos vivos e a dos mortos”⁴.

Os Egípcios, civilização politeísta, são um dos povos cujos rituais e edificações da morte são mais facilmente identificáveis ao longo da evolução dos memoriais nas diferentes sociedades (figura 3). A sua profunda crença na imortalidade levou ao desenvolvimento de métodos de embalsamamento como forma de garantir a passagem

¹ AUZELLE, Robert – “Dernières demeures: conception, composition, réalisation du cimetière contemporain” tal como citado em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. 10

² O uso da pedra nos espaços funerários era o elemento de maior distinção entre as duas construções. A aplicação deste material demonstrava o valor simbólico da morte, uma construção de carácter mais perene, definitiva e “eterna”.

³ MORIN, Edgar – “O homem e a morte” tal como citado em OLIVEIRA, Maria Manuel, op. cit., pág. 10

⁴ Em OLIVEIRA, Maria Manuel, op. cit., pág. 11



Figura 4
Livro dos Mortos
Egípcio



Figura 5
Pirâmides de
Gizé
(Cairo, 2009)



Figura 6
Templo Deir
El-Bahari
(Luxor, 2009)



Figura 7
Representação
de Thanatos e
Hipnos

do morto para a vida após a morte, guiados pelo Livro dos Mortos⁵ (figura 4). Para além do ritual físico da mumificação, o túmulo onde o corpo seria enterrado demonstrava a importância da passagem. Inicialmente seriam apenas poços, possivelmente revestidos a madeira ou esteiras, mas cerca de 3100 a. C. os túmulos evoluem para o tipo de túmulo real mais antigo do Egito. Consistiam em “*poços amplos cavados no solo, divididos em grandes câmaras rectangulares por sólidas paredes de tijolo. Nos tectos e nas paredes das câmaras funerárias foram utilizadas vigas de madeira, e alguns soalhos estão cobertos por lajes de pedra. Um lanço de escadas permite o acesso ao exterior do túmulo ao complexo subterrâneo, cuja entrada está vedada por grandes blocos de pedra*”⁶.

A complexidade inferida a estes monumentos, com a câmara funerária anexada a várias outras câmaras onde eram depositados os bens do morto, servia para garantir que a passagem para a outra vida fosse cumprida sem dificuldades. A grandiosidade e importância da última morada pode ser verificada em monumentos como as Pirâmides de Gizé e o templo Deir El-Bahari da rainha Hatshepsut (figuras 5 e 6).

Também a civilização Grega vivia sobre uma crença politeísta, rezando a diferentes divindades e fazendo as suas oferendas. Ao contrário dos egípcios, acreditavam que a imortalidade era apenas permitida aos Deuses e o destino dos “comuns mortais” seria o sono eterno. Segundo a sua mitologia os deuses mais poderosos eram Zeus, que governava o céu, Poseidon governava o mar e Hades o mundo dos mortos. A morte era apelidada de Thanatos, irmão de Hipnos, deus do sono, ambos filhos de Nix, a deusa da noite (figura 7). Contudo Thanatos não era quem tirava a vida, ele recebia o morto “do outro lado”, acolhendo-o.

Após o século XII a. C., os costumes funerários gregos centravam-se em dois tipos: a inumação e a cremação. O desenvolvimento das cidades levou a que houvesse uma ruptura entre o local de depósito dos mortos e a vida quotidiana, ou seja, os mortos passaram a ser sepultados fora dos limites das cidades. Esta prática levou ao surgimento de sepulturas ao longo das estradas principais de acesso às cidades.

À semelhança dos egípcios, os gregos cumpriam rituais funerários de limpeza e exposição do corpo do morto, com algumas semelhanças com os costumes funerários actuais - o velório. “*O pensamento Grego, o primeiro pensamento filosófico, é o resultado de um longo e organizado processo de racionalização e humanização de conceitos religiosos implícitos nos mitos*”⁷.

5 “O Livro dos Mortos era introduzido no ataúde do defunto, para que este o usasse como guia. Nele estão retratados momentos como a passagem das almas, juízo tomado no julgamento.” Em ROCHA, Francisco - “Morte, Espaço e Arquitectura: Das ideias às formas, um Projecto”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 19

6 Em WILDUNG, Dietrich - “O Egito: da pré-história aos romanos”. Koln, Benedikt Taschen, 1998, pág. 25

7 Em ROCHA, Francisco - “Morte, Espaço e Arquitectura: Das ideias às formas, um Projecto”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 21



Figura 8
Via Appia Antica



Figura 9
Via Appia
representada por
Piranesi

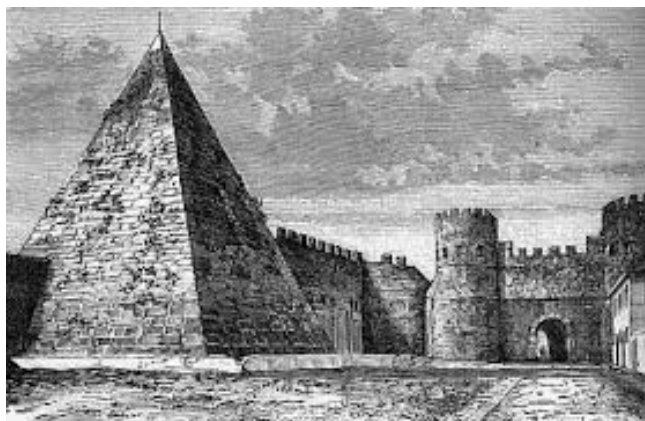


Figura 10
Pirâmide de
Caius Cestius



Figura 11
Monte das
Oliveiras,
Jerusalém

Os romanos foram inicialmente politeístas e adoptaram as mesmas divindades gregas, cujos novos nomes eram em latim. Durante o período republicano o método mais utilizado era a incineração, mas sob o domínio do Império, a inumação tornou a ser utilizada. Durante os primeiros séculos de Roma, os romanos depositavam os seus mortos dentro do perímetro da cidade, mas após a Lei das XII Tábuas (450 a. C.)⁸ os corpos passaram a ser sepultados nas vias de acesso às cidades, sendo erigidos monumentos funerários de grande visibilidade pública.

Os túmulos evoluíram em tamanho e complexidade, eram uma demonstração da riqueza e poder do morto e da família que o erigia. A sua disposição ao longo das vias públicas faziam com que estes não fossem “*espaços de silêncio ou recolhimento, mas sim memoriais públicos, representações espectaculares junto às quais se desenvolviam actividades várias ligadas ao comércio e a festividades*”⁹. Um dos exemplos desta apropriação de território era a Via Appia Antica (figuras 8 e 9).

Um dos modelos funerários frequentemente utilizados e que mais se destacaram da miríade de túmulos foi a pirâmide, sendo a mais notável a de Caius Cestius, construída no séc. I a. C. (figura 10). A pirâmide foi-se mantendo como elemento presente ao longo da evolução dos estilos arquitectónicos, tornando-se, eventualmente, num ícone de força e significado, seduzindo os “*que procuravam na clareza e no purismo das formas platónicas uma expressão que ultrapassasse a decadência do barroco e reafirmasse a superioridade do classicismo*”¹⁰. Mais adiante falaremos do uso da pirâmide como elemento central no planeamento do cemitério do Père-Lachaise em Paris e do uso das formas platónicas no cemitério de San Cataldo em Modena.

Os Judeus não eram praticantes da cremação nem da construção de monumentos funerários anteriormente descritos. Desta forma, no século I “*escavaram extensas catacumbas, onde sepultaram os seus mortos em cavidades alongadas, à medida do Homem*”¹¹. Um dos maiores exemplos destes cemitérios é o cemitério Judeu, no Monte das Oliveiras, em Jerusalém (figura 11).

Com o Cristianismo a impor-se como religião “dominante” e com uma crescente crença na ressurreição, a inumação passa a ser obrigatória de forma a garantir a preservação do corpo para a futura ressurreição. A partir dos séculos VIII e IX dá-se a generalização da crença de que a proximidade do sepulcro às relíquias dos mártires garante protecção eterna do defunto. Desta forma era cada vez mais desejado um

⁸ Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. 28

⁹ Ibidem, pág. 29

¹⁰ Ibidem, pág. 30

¹¹ Em FIGUEIREDO, Inês de Carvalho - Do cemitério à memória: Imaterialização do espaço mortuário. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 21.

[illegible]

Figura 12
Saints-Innocents
(séc. XVI)



Figura 13
Catacumbas de
Paris



Figura 14
Camposanto Pisa
(complexo)



Figura 15
Camposanto Pisa
(claustro)

sepulcro protegido pelas construções religiosas. Esta crença levou ao aumento da procura destes espaços pelos fiéis, para o sepulcro, o que levou à construção de igrejas com o propósito de suportar esta nova necessidade. O grande número de pessoas atraídas por este tipo de sepulcro levou mesmo a que fossem criadas sepulturas dentro das construções religiosas, mais próximas das relíquias, garantindo uma maior protecção.

Durante a Idade Média a inumação excessiva próxima das igrejas, bem como no seu interior, fez com que esta prática fosse desaconselhada e foi antes adoptado o uso dos cemitérios, locais mais especificamente dedicados ao enterramento. Destes espaços cemiteriais podemos fazer a ressalva do cemitério dos Santos Inocentes, em Paris, e o Camposanto, em Pisa.

O *Charnier des Saints-Innocents* (figura 12) foi construído entre os séculos IX e X e foi, durante vários séculos, o maior de Paris. Localizava-se no centro da cidade e funcionou como fossa comum para cerca de dois milhões de pessoas, sendo ladeado apenas no início do século XIV. A sua localização central permitiu a apropriação pelos cidadãos que usavam as suas arcadas com fins religiosos, recreativos e comerciais. Estas práticas demonstravam a familiaridade da população com os mortos e a morte. O uso excessivo e as poucas condições higiénicas levaram ao seu encerramento em 1780¹² e os restos mortais dos parisienses aí sepultados foram transportados para as antigas pedreiras de Paris. Apelidadas de “*Catacumbas de Paris*”, foram benzidas em 1786 e começaram a ser visitadas a partir de 1800¹³ (figura 13).

Em oposição à adopção do método de vala comum utilizado em Paris, o Cemitério do Camposanto é construído no século XIII e apresenta-se como um espaço claustral, de planta rectangular alongada¹⁴. Faz parte de um conjunto monumental do Campo dei Miracoli¹⁵, mas é um edifício autónomo do complexo (figura 14). O cemitério é fechado em relação ao exterior, comunicando com o mesmo apenas a partir de duas portas. As suas dimensões e encerramento revelam-se estranhas à época: não comunicava com os edifícios adjacentes e as suas alas eram muito pouco abertas para o pátio claustral, podendo ser descrito mais como um “*quadripórtico semi-encerrado*

¹² O cemitério é encerrado em 1780 após um abatimento de terras. Este abatimento provocou a libertação de gases de uma vala comum que, por sua vez, originou doenças graves no habitantes de Paris.

¹³ As catacumbas de Paris são, ainda hoje, uma das atracções turísticas da cidade.

¹⁴ O seu formato alongado - 132 m de comprimento por 45 m de largo - dá-lhe uma proporção estranha que também é verificada no desenho do seu perfil. Ainda assim o camposanto é geralmente denominado por clausto.

¹⁵ O Campo dei Miracoli é constituído por “catedral (iniciada em 1603 pelo arquitecto Buscheto e terminada no século XIII); o baptistério, começado em 1153 pelo arquitecto Diotisalvi e acabado no século XIV; o campanille (1173 - 1350) e o cemitério (...) por Giovanni di Simone”. Em OLIVEIRA, Maria Manuel- “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. 39

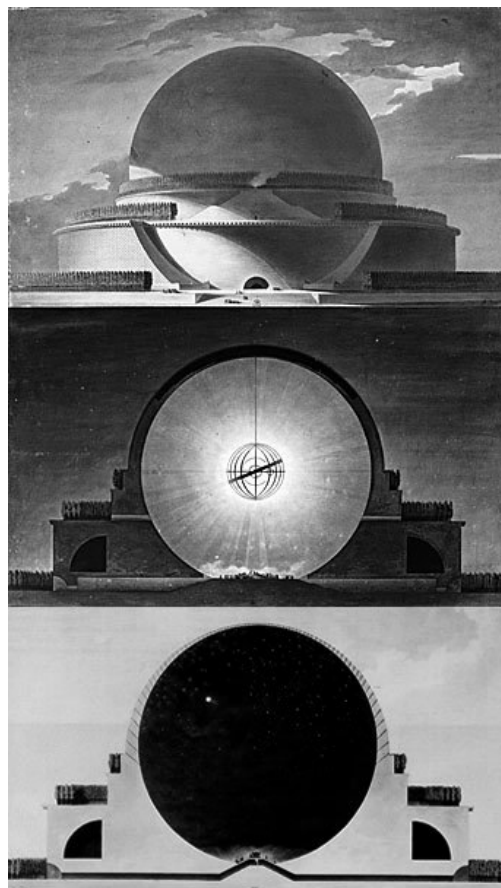


Figura 16
Cenotáfio de
Newton
(Boullée, 1784)

em torno de um pátio acentuadamente rectangular”¹⁶ do que como claustro (figura 15). Pensa-se que este terá sido o primeiro espaço a ser construído exclusivamente com a função de cemitério e, nesse caso, constituiu uma referência para a construção do que viria a ser o cemitério moderno.

O século XVIII é marcado pela sobrelotação dos cemitérios medievais no centro das cidades e pela consciencialização da insalubridade e promiscuidade da proximidade dos mortos com a vida quotidiana. O século das Luzes promove a separação entre o sagrado e o profano e é incentivado o desenho do cemitério fora da cidade. Em França, a necrópole é deixada ao encargo da *Académie Royale d'Architecture* e é elevada a matéria disciplinar do campo da arquitectura, sendo ultrapassado o estigma do local impuro.

O novo desenho cemiterial foi procurado através de “concursos” realizados pela Academia e por iniciativas privadas cujas propostas eram, na sua maioria, de carácter monumental, soluções utópicas e idealistas. Um dos arquitectos de destaque desta época e autor de muitas destas soluções foi Étienne-Louis Boullée, todas elas utópicas.

Boullée “*procurava representar a imutabilidade com o recurso à utilização de formas puras nos seus projectos, desornamentadas, de carácter expressivo e escala desmesurada*”¹⁷. Em 1784 projecta o cenotáfio de Newton (figura 16), um grande edifício com uma forma esférica monumental no centro da composição que procurava ser uma representação da Terra. O edifício caracterizava-se pelo jogo das sombras tão característico da arquitectura funerária e é o que leva Boullée a descrever o seu cenotáfio como um “*monumento composto por uma superfície nua e descoberta, de um material opaco, sem detalhes e cuja decoração é feita a partir de um quadro de sombras ainda mais obscuras*”¹⁸.

Durante o século XIX são implementados dois novos tipos de cemitério: o cemitério museu, inspirado nos “camposantos” italianos e nos cemitérios claustrais franceses; e o cemitério jardim, que se inspirava na teoria e prática da arte do jardim¹⁹. O primeiro funciona, de certa forma, como um mostruário representativo das memórias preservadas pelo recinto. Nas palavras de José Saramago “*um catálogo perfeito, um mostruário, um resumo de todos os estilos, sobretudo de arquitectura, escultura e decoração, e portanto um inventário de todos os modos de ver, estar e habitar existentes*

¹⁶ Ibidem, pág. 40

¹⁷ Em ROCHA, Francisco - “Morte, Espaço e Arquitectura: Das ideias às formas, um Projecto”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 25

¹⁸ “monumento composto da una superficie nuda e spoglia, da una materia opaca, del tutto priva di dettagli e in cui la decorazione è formata da un quadro di ombre ancor più fosche”. Em FERLENGA, Alberto – “Aldo Rossi: architetture, 1988 – 1992”. Milão, Electa, 1992, pág. 20

¹⁹ O cemitério jardim procurava um espaço entre o cemitério parque e o cemitério floresta, muito denso em vegetação.



Figura 17
Père-Lachaise
(Paris, 1804)



Figura 18
Woodland
(Estocolmo, 1915)

até hoje”²⁰. O segundo tipo desenhava os espaços verdes com o intuito de substituição das sensações de tristeza e de perda pelo consolo e serenidade que associamos a uma zona ajardinada. Dois exemplos muito distintos deste tipo de cemitério são o Père-Lachaise, em Paris, e o Skogskyrkogården ou Woodland, Estocolmo (figuras 17 e 18).

A forma tradicional dos cemitérios neoclássicos está tão entranhada na nossa memória que temos dificuldade em distinguir quando é realizada uma intervenção e qual a sua motivação. A cidade dos mortos é construída como uma cidade morta, como um campo de ruínas brancas que se completam formando um conjunto de habitações e usos inexistentes²¹.

²⁰ José Saramago – “Todos os nomes” tal como citado em LI, Maria Isabel – “O cemitério na contemporaneidade: O sentido de ‘requalificar’”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 57

²¹ “Nei cimiteri neoclassici che sono talmente entrati nella nostra memoria che ci riesce difficile distinguerne i pezzi e le ragioni, la città dei morti è costruita come una città morta, come un campo di bianche rovine completate e connesse dove tutto sottende abitazioni e usi inesistenti”. Em FERLENGA, Alberto - “Aldo Rossi: architetture, 1988 - 1992”. Milão, Electa, 1992, pág. 19

2 | Jardim | Paisagem | Arquitectura



| **Jardim**

“Titre 1er. - Des sépulture qui leur sont consacrés
Article 1er. Aucune inhumation n’aura lieu dans les églises, temples, synagogues, hôpitaux, chapelles publiques, et généralement dans aucune des édifices clos et fermés ou les citoyens se réunissent pour la célébration de leurs cultes, ni dans l’enceinte des villes et bourgs.
Art. 2. Il u aura hors de chacun de ces villes ou bourgs, à la distance de trente-cinq à quaaante mètres au moins de leur enceite, des terrains spécialement consacrés à l’inhumation des morts.
Art. 3. Les terrains les plus élevés et exposés au nord seront choisis depréférence; Ils seront clos de murs de deux mètres au moins d’élévation. On y fera des plantations, en prenant le precautions convenables pour ne point gêner la circulation de l’air.
Art. 4. Chaque inhumation aura lieu dans une fosse séparée: chaque fosse qui sera ouverte aura un mètre cinq décimètres à deux mètres de profondeur, sur huit décimètres de largeur, et sera ensuite remplie de terre bien foulée.
Art. 5. Les fosses seront distantes les unes des autres de trois à quatre décimètres sur les côtes, et de trois à cinq décimètres à la tête, et aux pieds.
Art. 6. Pour éviter le danger qu’entraîne le renouvellement trop rapproché des fosses, l’ouverture des fosses pour de nouvelles sépultures n’aura lieu que de cinq années en cinq années; en conséquence, les terrains destinés à former les lieux de sépulture seront cinq fois plus étendus que l’espace nécessaire pour y déposer le nombre présumé de morts qui peuvent y être enterrés chaque année.”

(Extacto da regulamentação funerária de 1804 - Charlet, 2003:98, tal como citado em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutorado em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. XCIX)

Figura 19
 Cemitério do Père-Lachaise, Paris (página anterior)

2.1 | Jardim | O cemitério de Père-Lachaise

Em Paris e na Europa, de um modo geral, até à época da Revolução Industrial a necrópole era, por tradição, um espaço situado dentro dos limites da cidade onde as pessoas eram sepultadas dentro das igrejas ou nos terrenos a elas associadas. Com a entrada no século XIX deu-se a sedimentação das reflexões do pensamento social e religioso promovidos pela Revolução Industrial, motivando a criação de exigências relativas à higienização e à organização das cidades. Como resposta a estas reivindicações surgiu a necessidade de elaboração de um projecto para a construção de um cemitério²². Desta forma, em 1803 foi autorizada a compra de um terreno ao município de Paris cujo destino seria a construção do cemitério. Foi adquirida a propriedade de Mont-Louis, ou La Folie Regnault, caracterizada pela sua condição de colina sobranceira sobre a cidade, situada a nascente de Paris, e pela sua casa de repouso e convalescença da ordem dos Jesuítas²³. Esta casa era utilizada como local de residência do jesuíta François d' Aix de La Chaise, confessor do rei Luís XIV. O cemitério adquire o nome de Père-Lachaise na sequência desta relação de proximidade entre o rei com este padre jesuíta e da proximidade desta Ordem religiosa com a propriedade.

A relação do terreno com a cidade era essencialmente de ordem visual, já que se encontrava claramente fora dos limites da mesma²⁴ e, no seu interior, o acesso à casa era feito através de caminhos existentes no terreno que não procuravam relacionar-se com a articulação urbana da cidade de Paris²⁵. Em março de 1804 toda a propriedade foi adquirida pelo prefeito Frochot²⁶ que encarregou o arquitecto Alexandre-Théodore Brongniart, chefe das obras públicas de Paris, de elaborar um projecto para o novo cemitério no espaço de um mês.

²² A administração pública dos espaços funerários declara o direito ao enterramento como obrigatório, independentemente da condição social do cidadão e/ ou das suas crenças religiosas.

²³ O Mont Louis, ou La Folie Regnault, pertenceu aos Jesuítas desde 1626 e a casa de repouso nele existente era utilizada como local de residência pelo jesuíta François d' Aix de La Chaise, confessor do rei Luís XIV. Esta propriedade era frequentemente utilizada por políticos e “gentes distintas” dispondo, portanto, de muito boas condições logísticas e magníficos jardins.

²⁴ Cerca de abril de 1804 Napoleão publica um decreto em que proíbe definitivamente o sepulcro nas igrejas e dentro dos aglomerados urbanos em geral, elimina as valas comuns “*em nome da decência e da higiene*” promovendo a inumação individual e declara como obrigatório o uso de caixão, uma distância mínima entre sepulturas e ainda a renovação dos túmulos de cinco em cinco anos. “*Recomendava que os novos cemitérios fossem implantados em zonas altas, de preferência expostos ao vento norte, para manter o ar renovado e livre de miasmas. O recinto deveria ser vedado com muros e conter plantações de árvores (anteriormente proibidas, são agora consideradas como elementos purificadores) realizadas de modo a não obstruir a circulação do ar*” Em Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. 100

²⁵ Ibidem, pág. 99

²⁶ Nicolas Thérèse Benoît Frochot foi um alto funcionário francês, conselheiro de Estado e ex-prefeito do Sena. Morre em julho de 1828 e é enterrado no cemitério de Père Lachaise na divisão 37, confirmando, de certa forma, o seu estatuto social.

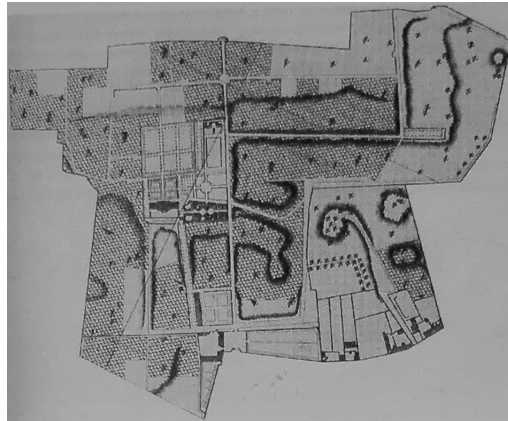


Figura 20
Mont-Louis,
detalhe da planta
de Paris
(Verniquet, 1790)

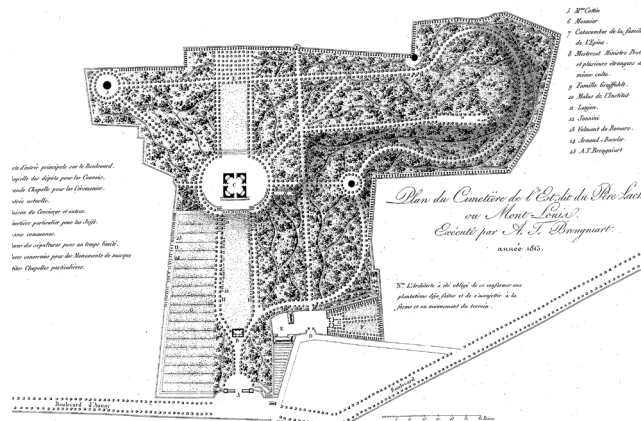


Figura 21
Projecto para o
Père-Lachaise
(Brongniart, 1812)

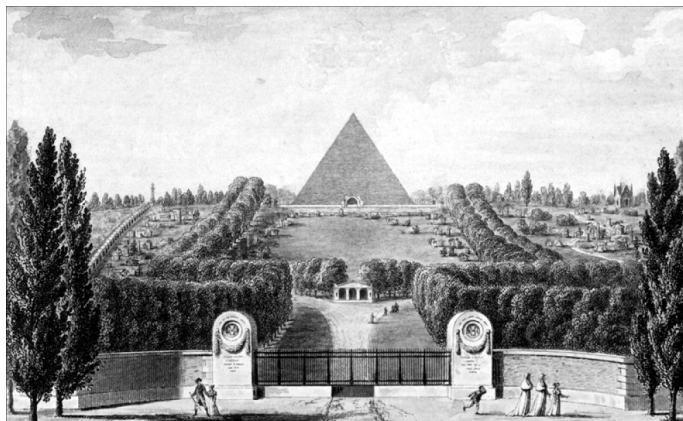


Figura 22
Desenho da
pirâmide para o
Père-Lachaise

Brongniart apresentava um volume de trabalho considerável centrado no desenho de jardins, o que lhe conferia um certo nível de autoridade para a intervenção nesta obra. Desta forma, utilizando a sua experiência, elaborou a proposta para o cemitério do Père-Lachaise com base num projecto de uma propriedade com um jardim clássico em *parterres* escalonados na colina²⁷ (figuras 20 e 21). Aqui o arquitecto opta por reutilizar grande parte dos percursos já existentes, mas introduziu elementos de articulação viária que permitiram a articulação com novos caminhos desenhados de forma a garantir a circulação periférica das carruagens. O chefe das obras públicas propunha ainda a abertura de uma nova entrada desenhada no alinhamento da antiga casa de repouso, e ainda a substituição da mesma por uma grande pirâmide²⁸ que viria a dominar esta entrada como elemento central da composição axial desenhada (figura 22). Este elemento é, cerca de 1825, substituído pela construção de uma capela²⁹.

O arranjo topográfico de Brongniart revela uma antecipação do pensamento sobre os jardins e os parques que viriam a ser desenvolvidos ao longo dos séculos XIX e XX. Compreendendo as dificuldades da manutenção dos terrenos organizados em terraços, o arquitecto organizou o grande espaço central recorrendo ao uso de uma rampa ajardinada e aberta, limitada através de alinhamentos de árvores de grande porte. As articulações da estrutura viária principal seriam marcadas pela construção de monumentos nos centros das rotundas de forma a evidenciar a nova rede de enfiamentos visuais. Aos espaços verdes entre estas vias seria, por sua vez, associado um sistema de percursos pedonais sinuosos – um desenho romântico – adaptados à topografia do terreno. Este arranjo revela uma estrutura evidente e hierarquizada permitindo identificar claramente o Père-Lachaise como um projecto de arquitectura. Adoptando a descrição de Maria Manuel Oliveira *“a planta evidencia que a composição é bastante geometrizada e que a sua estrutura é simétrica; que os monumentos principais estão deliberadamente e francamente expostos e não recolhidos à espera de serem descobertos pelo visitante; que a topografia irregular do terreno foi domada – ao contrário de ser potenciada – e que os principais caminhos curvos, mais do que constituírem trajectos entre cenas diversas e surpreendentes, resolvem, pragmaticamente, a distribuição do tráfego rodado. De facto, a visão do arquitecto impõe-se à do pintor ou à do poeta”*³⁰

O projecto para o Père-Lachaise deveria incluir, para além do arranjo paisagístico, uma organização programática dividida em quatro tipos de sepultura

²⁷ Em Oliveira, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007 pág. 102

²⁸ A edificação desta grande pirâmide nunca chegou a ser realizada por apresentar uma expressão marcadamente setecentista. “Era já uma metáfora ultrapassada, pertencente a um tempo e a uma cultura anteriores”. Ibidem, pág. 104

²⁹ A construção desta capela assegura a presença da simbologia católica no cemitério, apesar de este continuar a ser um espaço laico.

³⁰ Em Oliveira, Maria Manuel, op. cit., pág. 103



Figura 23
Sepulturas em
Père-Lachaise
(2014)



Figura 24
Via principal no
Père-Lachaise
(2014)



Figura 25
Entrada do
Père-Lachaise
(2014)

dividas em duas categorias: os mais pobres e os mais favorecidos. As soluções para pessoas de rendimentos mais reduzidos eram duas: os mais pobres teriam direito a uma campa individual – já que a vala comum deveria ser eliminada – que seria reutilizada ao fim de cinco anos; ou, para pessoas com rendimentos superiores, poderiam erigir um monumento de sepulcro individual com um período de concessão de maior duração³¹. Para os cidadãos mais abastados a última morada seria de concessão perpétua em dois tipos: com a construção de um mausoléu dentro do recinto ou ao longo do muro limite sob a protecção de uma galeria coberta, que não foi construída.

As diferentes opções tipológicas de campas revelaram-se um excelente pretexto para a exploração da arquitectura e escultura para a última morada dos cidadãos parisienses. O Père-Lachaise foi povoado de obras ecléticas que procuravam uma identidade única, variavam entre pirâmides, obeliscos, mausoléus e pequenos templos em estilos variados, constituindo *“um suporte da declamação social, reproduzindo deliberada e espectacularmente a estrutura da cidade dos vivos e reforçando o seu sentido de cidade análoga”*³² (figura 23).

Do ponto de vista social, o projecto de Brongniart para o Père-Lachaise procura uma solução de equilíbrio e compromisso entre várias questões. As higiénicas, ao ser construído claramente fora da cidade, limitado por muros e a uma cota mais alta; culturais, respondendo à sensibilidade romântica da sociedade e afirmando-se como *“um lugar de memória indispensável à identidade colectiva e individual”*³³; políticas, libertando-se do poder da igreja católica afirmava-se como um território laico, assegurando o direito ao enterramento independentemente da religião dos cidadãos, ao mesmo tempo que garantia a hierarquização do espaço consoante as classes sociais; e por último responde a questões arquitectónicas, um cemitério dominado por um jardim cujo arranjo geometrizado revela a arquitectura subjacente, *“já não pretende imitar a natureza, mas construir uma representação sua, entendida como tal pelo olhar urbano”*³⁴ (figuras 24 e 25).

Nos primeiros anos de existência o equipamento não foi bem recebido pela sociedade parisiense, mas, após uma série de campanhas de promoção do cemitério³⁵, o

³¹ Não foi encontrada informação relativa à duração exacta

³² Em Oliveira, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. 101

³³ Ibidem, pág. 103

³⁴ Ibidem

³⁵ Estas campanhas publicitárias consistiam na transladação de corpos de personalidades mais distintas de Paris. Em 1804 são transladados os restos mortais de *Jean de la Fontaine*, conhecido poeta e fabulista, e de *Molière*, escritor e dramaturgo considerado fundador indirecto da “*Comédie-Française*”. Mais tarde, em 1817, são transladados os de *Pierre Abélard*, filósofo escolástico francês, e *Héloïse d’Argenteuil*, abadessa francesa mais conhecida pela sua correspondência e a mor com o filósofo *Abélard*. Esta estratégia revelou-se frutífera, os cidadãos queriam ser sepultados próximos das personalidades famosas e, uns anos mais tarde, já se previa a sobrelocação do espaço existente.



Figura 26
Capela funerária
(desenho de
Nash, séc. XIX)



Figura 27
Capela funerária
(Godde, 1825)

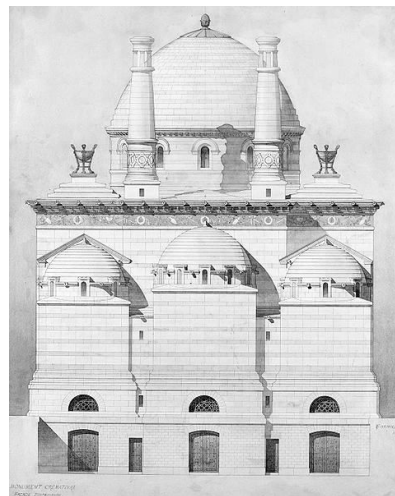


Figura 28
Crematório
(J.C. Formigé,
séc. XIX)

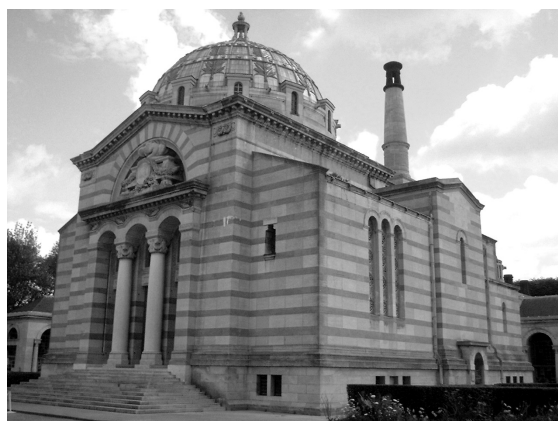


Figura 29
Crematório
(J.C. Formigé,
1883)

número de utentes aumentou de forma exponencial motivando sucessivas ampliações. Em 1824 é realizada a primeira ampliação, elaborada a cargo de E.H. Godde³⁶ e, na sequência da ampliação, projecta e constrói em 1825 a capela funerária³⁷ na entrada principal e que permanece até aos dias de hoje (figuras 26 e 27). Nesta ampliação estava ainda prevista a construção de um crematório, elemento de grande inovação que acabou por não ser aceite pelo público parisiense, levando ao adiamento do projecto³⁸.

O cemitério foi ampliado mais quatro vezes, em 1829, 1832, 1842 e 1850 acrescentando vinte e sete hectares aos dezassete inicialmente previstos, num total de quarenta e quatro hectares. A última intervenção foi realizada com uma matriz ortogonal que se dividia em quarteirões rectangulares e pouco arborizados, uma opção de projecto “banal” que não demonstra cuidado em promover o desenho do cemitério pré-existente e não respeitando a componente de exaltação ideológica desta necrópole.

Cerca de 1880 a procura de um crematório³⁹ que servisse a cidade era cada vez maior. De forma a responder a esta procura o município de Paris autorizou a construção do mesmo e entregou a elaboração do projecto a Jean-Camille Formigé em 1883 (figura 28). O arquitecto projectou o crematório para um dos quarteirões na zona este do Père-Lachaise, terreno adicionado na sua última ampliação. Optou por desenhar um edifício ao estilo neobizantino, de planta central com uma grande cúpula e três semicúpulas mais pequenas, “fazendo deste edifício laico um santuário com ares de mausoléu antigo”⁴⁰. A fachada principal (figura 29) desenha-se em três tramos – o central de maior dimensão e correspondente à nave principal – e dois tramos mais estreitos correspondentes às naves laterais com um pé direito mais baixo que o central. O tramo central é encimado por um frontão triangular e apresenta um pórtico rematado por uma cornija com um friso de linhas horizontais, uma entrada de grande escala que se eleva do terreno assegurando a monumentalidade do edifício e ao qual se acede através de uma grande escadaria; os dois tramos laterais possuem um desenho mais simples, apresentando apenas o

³⁶ Étienne Hippolyte Godde assume o papel de arquitecto do Père-Lachaise em 1820, e é quem toma a decisão da não construção do templo piramidal proposto por Brongniart.

³⁷ A capela funerária de estilo neoclássico é construída em 1823 no mesmo local da antiga casa de repouso dos Jesuítas. Vem, portanto, substituir a grande pirâmide inicialmente proposta por Alexandre Théodore Brongniart.

³⁸ Nesta época começava a sentir-se a necessidade da autorização da cremação, mas a inceneração para o despojar dos corpos era visto pelo público com grande indignação. Foram necessárias quase quatro décadas para que a mentalidade pública evoluísse e fosse autorizada a construção de um lugar para a cremação dos corpos. Em COLOMB, Bernard – “Le premier crématorium de Paris”. Consultado em: http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=783

³⁹ A função inicial de um crematório seria apenas a incineração dos resíduos provenientes dos hospitais, mas aceitação da queima dos corpos como forma de sepulcro leva a que este seja adaptado para a cremação dos mesmos.

⁴⁰ “Dans son projet, Jean-Camille Formigé renoue ainsi avec le plan centré, la coupole et les demi-coupoles, et fait de cet edifice laïc un sanctuaire aux airs de mausolée antique” em COLOMB, Bernard – “Le premier crématorium de Paris”. Consultado em: http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=783



Figura 30
Ala do Columbário
(J.C. Formigé,
1883)



Figura 31
Columbário
(J.C. Formigé,
1883)



Figura 32
Sepulturas
famosas em
Père-Lachaise
(G. Rodenbach,
Oscar Wilde,
Édith Piaf e
Jim Morrison)

rasgamento de uma pequena janela. Todo o edifício é construído em pedra branca e preta disposta em linhas horizontais, contrariando o movimento vertical promovido pela altura do edifício, com a exceção da cúpula central. A cúpula é construída em tijolo e arenito e é suportada por um tambor perfurado por oito janelas em arco que alumiam o interior da sala abaixo⁴¹. O alçado de tardo do crematório apresenta uma composição volumétrica mais complexa, dominada pela presença de três semicúpulas e de duas grandes chaminés (figura 28). Para além do crematório Formigé projectou também um columbário dividido em quatro secções. Ambas as intervenções foram construídas entre 1887 e 1889, inaugurados nesse ano com grande “pompa e circunstância” e recuperando “a retórica do discurso funerário arquitectónico e de homenagem cívica”⁴².

Resumindo o que acima é descrito, o Père-Lachaise procura um equilíbrio entre os elementos naturais - espaços verdes relvados ou densamente arborizados - e os elementos construídos, para além das campas fúnebres, num desenho que explora várias aproximações ao terreno. Integra estas duas vertentes através de espaços bem definidos – pavimentados e rigorosamente desenhados com a função de vias de acesso principais, utilizando uma axialidade muito evidente – mas também através de caminhos sinuosos – que vencem os variados desníveis e permitem a aproximação às campas do seu interior, num percurso de maior interacção com a natureza. Segundo Santiago Lamas o cemitério de Père-Lachaise é um espaço “concebido como um jardim montanhoso e arborizado donde os belos monumentos estavam dispersos no terreno, com uma perfeita harmonia entre as sepulturas e o lugar, onde a pedra das esculturas e os mausoléus acurralou os espaços verdes naturais, fazendo com que as árvores fossem crescendo sobre as tumbas”⁴³.

O cemitério de Père-Lachaise é, até aos dias de hoje, conhecido pelo seu carácter inovador e considerado um dos cemitérios pioneiros da sua implantação e tipologia de cemitério jardim⁴⁴. Para além disso, continua a ser hoje a última morada de personalidades famosas, levando um grande número de turistas a visitar o cemitério (figura 32).

Pela primeira vez, uma cidade com a dimensão e importância de Paris, dedica um espaço cujo destino é exclusivamente cemiterial e, mais importante ainda, o desenho deste cemitério é considerado tema de arquitectura.

⁴¹ Em 1920 estas janelas são adornadas com vitrais da autoria de Maumejean.

⁴² Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág. 104

⁴³ LAMAS, Santiago – “Un cementerio Marino”. *Arquitectura y Critica: Pasajes*. Madrid: Editorial América Ibérica. Vol 350 citado em LI, Maria Isabel – “O cemitério na contemporaneidade: O sentido de ‘requalificar’”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 59

⁴⁴ Apesar do modelo do Père-Lachaise ser muito aclamado como um modelo de referência de arquitectura funerária, o mesmo não foi particularmente adoptado pela maior parte do mundo católico, optando antes pelo modelo do campo-santo.



| Paisagem

*A las mujeres y hombres del mar
Traer los cuerpos de los muertos. Ponedlos ahí, quietos
y siempre vivos, la luna
es un canario azul en los ojos de los muertos. Dejadlos.
Traer los muertos, compañeros, despacio,
posadlos: trenzas de vida
que aún laten; mujeres de mar
escuchan llegar los barcos
y en la ribera ponen patelas de silencio. Despacio.
El día es claro como un paso de libertad.
Los campos tienen colores vivos, y los pájaros
posan sus voces
en las ramas de los robles; cerezos; camelias...
Todo parece nuevo en la tierra donde la traición ya es vieja.
Las mujeres llevan paños de luto en la cabeza
y arrastran los pies con cadenas de tiempos modernos.
Hay una máscara de piedra que avanza. Traer los muertos.
...Aquí; posadlos...;
dejad que la luna los despierte;*

Alfonso Pexegueiro

tal como citado em PORTELA, Cesar - “Cementerio en Finisterre”,
Revista DPA nº 18 (abril 2002), 28 - 31, pág. 31

Figura 33

Cemitério de Finisterra, Finisterra (página anterior)

2.2 | Paisagem | O cemitério de Finisterra

“La Topografía, el Silencio, la Ausencia y la Memoria, son siempre los inspiradores y los protagonistas de este proyecto.

*La Arquitectura, el resultado, casi una consecuencia.”*⁴⁵

Finisterra, em latim *Finis Terrae* que significa o “fim da terra”, é uma localidade da Corunha, Espanha, conhecida pela sua localização popularmente designada “o limite mais a oeste” do território espanhol⁴⁶, no fim do velho mundo.

Bom exemplo de cemitério de paisagem, o cemitério de Finisterra⁴⁷ projectado por César Portela em 1998 e construído no ano 2000, é desenhado com uma composição formal “pouco comum” aos olhos dos seus visitantes e utilizadores. A sua localização no limite sul da “Costa da Morte” apresenta uma relação muito íntima com a sua envolvente natural e por este motivo o objectivo do arquitecto, nas suas próprias palavras, era o de criar “*um cemitério cujos muros são a colina, a montanha, o rio e o mar e cujo tecto é o céu*”⁴⁸.

Segundo o arquitecto, “*a primeira prioridade era oferecer aos mortos o descanso merecido num lugar sublime no qual a arquitectura fosse capaz de fundir-se positivamente com a natureza, da mesma maneira que já o fizeram no mesmo lugar, desde sempre, a terra, o mar e o céu*”⁴⁹. Esta decisão reflecte-se no projecto do cemitério pela ausência de um muro que limite a sua área, o desenho de um cemitério livre que procura adaptar-se à topografia onde é construído e diminuir o impacto visual arquitectónico resultante na paisagem. Trazendo à memória os locais de sepulcro Celtas, César Portela deixa ao mar, ao rio, à montanha e ao céu o papel de delimitar e privatizar a sua intervenção.

⁴⁵ “A topografia, o silêncio, a ausência e a memória, são sempre as inspirações e os protagonistas deste projecto. A Arquitectura, o resultado, quase uma consequência.” Em PORTELA, César – “Cementerio en Finisterre”. DPA nº 18 (abril 2002), pág. 29

⁴⁶ Por curiosidade fomos confirmar este facto e, na verdade, Finisterra não é o ponto mais a Oeste de Espanha. Na realidade o ponto mais ocidental é o Cabo Touriñán situado no concelho de Muxía, na província de A Corunha, Galiza.

⁴⁷ Em 2003 o projecto de César Portela ganhou o Prémio de Arquitectura Mies Van der Rohe apesar de, até aos dias de hoje, se encontrar inacabado.

⁴⁸ “Un cementerio cuyos muros son la colina, la montaña, el río y el mar, y cuyo techo es el cielo” Em PORTELA, César – “E9 // Cementerio Fisterre”. Publicação “EGA4 – departament d’expressió gràfica arquitectónica” da Escola Tècnica Superior d’Arquitectura del Vallès, 2010, pág. 3

⁴⁹ “Cuando proyecté y construí el Cementerio de Fisterre, lo primero que quería era ofrecer a unos muertos el descanso que se merecen en un lugar sublime en el que la arquitectura fuera capaz de fundirse positivamente con la naturaleza, igual que lo han hecho en ese mismo lugar, desde siempre, la tierra, el mar y el cielo” Em PORTELA, César - <http://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterre/>



Figura 34
Planta
esquemática do
cemitério



Figura 35
Enquadramento
no terreno e na
paisagem



Figura 36
Enquadramento
no terreno e na
paisagem

O enquadramento visual no terreno, associado à escolha de não murar o projecto, garantem a sensação de liberdade presente no espaço, permitem que o silêncio não seja “pesado”, mas antes sinónimo de liberdade. A envolvente define o cenário cósmico em que o cemitério pousa, numa rede de caminhos que correm pelo terreno acidentado⁵⁰.

O projecto propõe a construção de pequenos edifícios que se agrupam, distribuem e articulam ao longo de pequenos caminhos existentes no terreno montanhoso, na procura de uma aparente aleatoriedade, com o mar e o rio como paisagem. Os edifícios construídos são percebidos como grandes caixas em pedra granítica, com grandes gavetas destinadas ao sepulcro, e que se acumulam no terreno como se fossem blocos de pedra natural que se desprenderam da montanha e caíram de forma aparentemente aleatória devido à sua disposição (figura 34). Segundo o arquitecto o projecto imita o modo em que a natureza produz a sua arquitectura, mas para além disso reflecte a forma adoptada pelos habitantes desta terra para produzir a sua própria (arquitectura)⁵¹. A escolha dos materiais recai sobre uma necessidade do arquitecto manter apenas o que é essencial, deixar de parte os pormenores excessivos e materiais mais ricos, não escutar a vontade de mostrar todo o seu engenho e antes *“descobrir o mistério e a transcendência da linguagem entre o silêncio. Um silêncio conquistado graças ao desejo de dispersar a própria voz no vasto e anónimo campo da arquitectura”*⁵².

O arquitecto procurou desenvolver no cemitério de Finisterra uma arquitectura mais limpa, mais pura, uma arquitectura fiel à sua essência, que se ligasse ao terreno. César Portela defende, nesta situação, que o terreno não deve ser modificado, a mão do homem não deve alterar o terreno criado pela natureza. A paisagem transforma-se com a intervenção, mas pela adição de elementos e não pela acção das máquinas no território. A estratégia deste projecto é o elemento que melhor define e caracteriza esta intervenção.

Finisterra (cemitério) acaba por traduzir-se num percurso – uma subida pela escarpa que nos leva ao encontro da natureza, do silêncio, ao encontro da memória.

⁵⁰ “La ilimitada extensión del mar y el cielo constituyen el escenario cósmico en el que se sitúa y se compone este proyecto de cementerio. El cementerio, el mundo de los muertos, entendido así, es una red de caminos que extienden por el acantilado.” Em PORTELA, César – “Cementerio en Finisterre”, DPA 18 – Forma y Memoria (abril 2002): 28 – 31, pág. 29

⁵¹ “El proyecto reproduce el modo que tiene la naturaleza de hacer arquitectura, pero también ha leído la forma en que sus habitantes tienen de hacer su arquitectura.” Em PORTELA, César – “E9 // Cementerio Finisterre”. Publicação “EGA4 – departament d’expressió gràfica arquitectónica” da Escola Tècnica Superior d’Arquitectura del Vallès, 2010, pág. 3

⁵² “Sólo he mantenido lo esencial. He tratado de descubrir el misterio y la trascendencia del lenguaje entre el silencio. Un silencio conquistado gracias al deseo de dispersar la propia voz en el vasto y anónimo campo de acción de la arquitectura”. Em PORTELA, César - “Las ideas tras el proyecto”

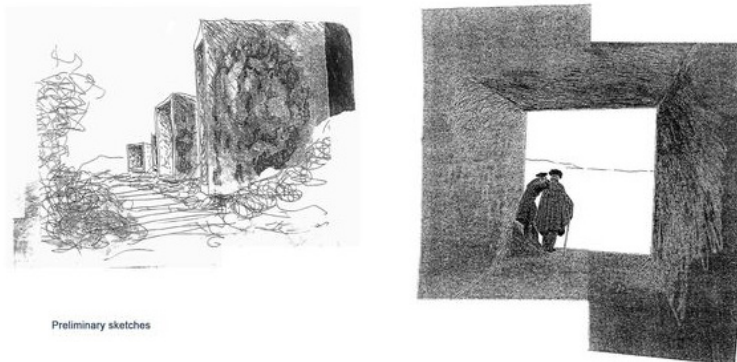


Figura 37
Desenhos de
Cesar Portela

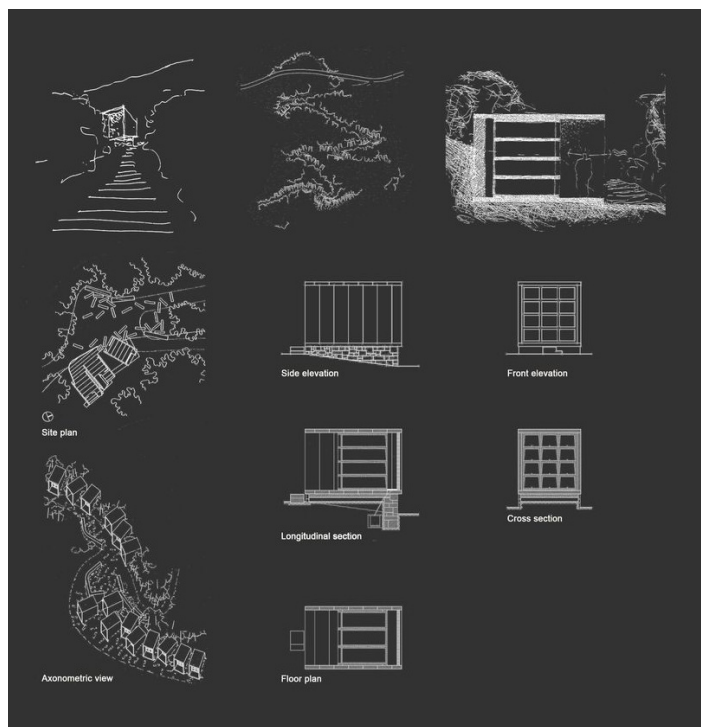


Figura 38
Pormenores dos
Blocos:
Perfis, alçados,
relação com o
terreno



Figura 39
Blocos
dispostos no
terreno

Por um lado o cemitério de Finisterra, enquanto objecto arquitectónico, é admirado e aclamado pela abordagem tão distinta do cemitério dito “normal” que nos habituamos a conhecer – um recinto encerrado, com um interior e um exterior bem definidos por um limite, enquadrados numa malha urbana – e que aqui se apresenta tão liberto. Contudo esta intervenção não foi bem aceite pela comunidade. A ausência da protecção daquele que é o “território sagrado” e a falta da igreja ou capela à qual, por tradição, o cemitério é anexado causa uma estranheza aos seus utilizadores. É a alteração do hábito que resulta na recusa deste espaço para o descanso eterno dos habitantes.

De forma a responder a esta problemática é necessário recuar no tempo e perceber quais são as bases para a construção e integração da arquitectura numa sociedade. Recuemos até Vitruvius e ao seu tratado “*De architectura*”. Nele o arquitecto tenta definir a arquitectura com base em seis princípios⁵³, não cinco como mais tarde Claude Perrault reescreveu, e são eles: o ordenamento ou *taxis*; a disposição ou *diathesis*; a *eurythmia*; a simetria ou *symmetria*; a beleza ou *decore* e a distribuição ou *oeconomia*; Vitruvius defendia ainda que a construção arquitectónica deveria responder a três entidades para que esta fosse considerada “boa arquitectura” e o edifício pudesse ser aceite pela sociedade. São estas entidades o Estado da Arte, que defendia o uso da melhor tecnologia disponível para a construção de um edifício, o Costume ou tradição, e a Natureza.

Fazendo um breve enquadramento do cemitério de Finisterra nos princípios propostos por Vitruvius, é perceptível que, de uma forma geral, a obra cumpre os pontos considerados necessários à realização de boa arquitectura. César Portela respeita a Natureza pela integração silenciosa da sua obra com a envolvente permitindo uma relação muito estreita entre o natural e o artificial construído; respeita o Estado da Arte com o uso de métodos construtivos contemporâneos; contudo a escolha de não limitar o recinto e de não o ordenar segundo a tradição mediterrânea de desenho cemiterial significa que o cemitério de Finisterra não respeita a entidade Costume. No nosso entender a sugestão de Portela não é sinónimo de uma arquitectura desproporcionada, é sim arquitectura incompleta. A inovação não pode ser, com efeito imediato, criticada como uma má opção, mas neste projecto pensamos que uma maior vontade pelo respeito da tradição e da memória poderia ter tornado a obra mais completa e permitir a aceitação da população. A pouca utilização do espaço traduz-se num local aparentemente abandonado e pouco cuidado, não permitindo, na nossa opinião, a percepção da verdadeira “*venustas*” da obra.

⁵³ No seu tratado Vitruvius fala da tríada “*firmitas*” ou firmeza, “*utilitas*” ou utilidade e “*venustas*” ou beleza, mas não os determina como os princípios base de arquitectura. Estes são um conjunto de características a ter em conta para a construção de edifícios em geral, mas não são as características que determinavam a concepção arquitectónica.



Figura 40
Blocos de
Finisterra



Figura 41
Paisagem vista
do cemitério

A arquitectura deve respeitar a memória, não como forma de delimitar o modo de projectar, mas como percepção dos significados e das formas em determinados contextos. Apesar de toda a vontade do arquitecto em integrar a obra no espaço envolvente, fazer um bom aproveitamento do local, da paisagem e do simbolismo trazido pela beleza natural e pelo silêncio trazidos à obra para o desenho de um projecto pleno, a arquitectura tem de ser construída para os seus utilizadores. Se a obra não é utilizada com o propósito para o qual foi desenhada e se torna apenas um local de passagem presente num “guia de arquitectura”, a arquitectura não cumpriu o seu papel e tornou-se, de certa forma, uma instalação.

“Mal-amado, abandonado ao tempo agreste do fim-da-terra, anuncia precocemente um futuro para o qual a interiorizada tradição católica não se encontra ainda disponível.

Casa dos mortos vazia.”⁵⁴

⁵⁴ Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág.183



| **Arquitectura**

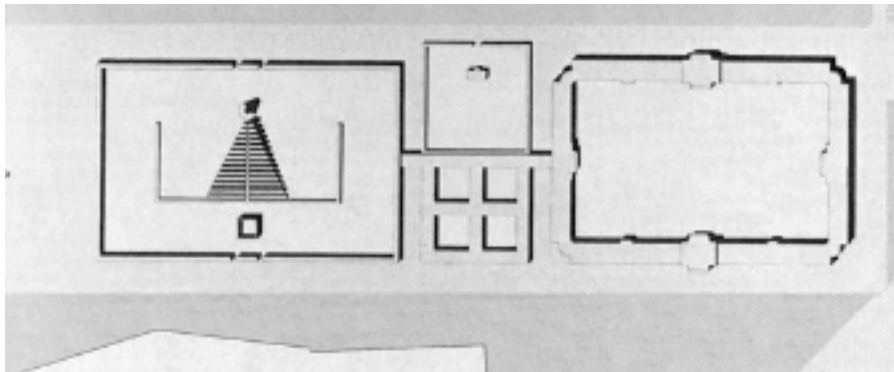


Figura 43
Planta de San
Cataldo, 1971

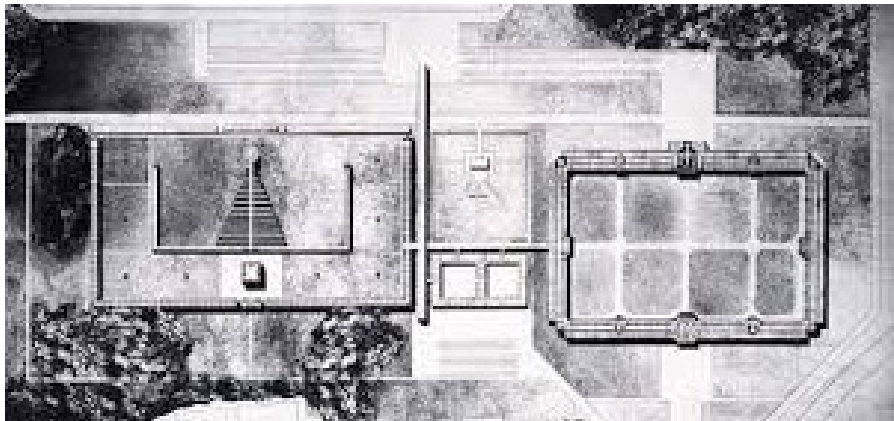


Figura 44
Planta de San
Cataldo, 1976

Figura 42
Cemitério de San Cataldo, Modena (página anterior)

2.3 | Arquitectura | O cemitério de San Cataldo

“Cuando la carrera de un arquitecto se contempla retrospectivamente aparecen proyectos – a veces tan solo un proyecto – en el que se condensan todos sus intereses y sentimientos. Si consideramos la carrera de Rossi, tal edificio es, sin duda, el Cementerio de San Cataldo en Módena (1971 – 84). San Cataldo permitió a sus coetáneos ver la estatura de un arquitecto como Rossi”⁵⁵

Em 1971, na sequência de um concurso realizado para a ampliação do cemitério neoclássico da autoria do arquitecto Cesare Costa na zona periférica de Modena, em Itália, construído entre 1858 e 1876, Aldo Rossi elabora um projecto que é desenhado em parceria com Gianni Braghieri. Aceitar o desafio deste cemitério significou para Rossi o terminar de uma fase da sua juventude, perceber a morte como um acontecimento real e não como uma simples representação permite ao arquitecto encarar a realidade que é a morte, fazendo-o crescer. As propostas para este concurso deveriam ser desenvolvidas no terreno situado à esquerda da pré-existência e estava prevista não só a integração com o cemitério neoclássico, à direita, mas também o pequeno cemitério Judeu situado ao centro da composição.

Como ponto de partida para a sua ampliação Rossi começa por não permitir que o projecto se trate apenas de uma ampliação. O arquitecto propõe uma duplicação do espaço existente aproveitando os alinhamentos e as formas proporcionados pelo cemitério de Costa. Opta pelo desenho de um recinto de dimensões semelhantes às do cemitério neoclássico e reinterpreta a sua forma numa tentativa de proporcionar uma leitura de unidade entre o espaço novo e o antigo (figura 43 e 44). O resultado da leitura do desenho da ampliação do cemitério de San Cataldo leva-nos a perceber neste projecto uma metáfora das teorias dos factos urbanos apresentadas por Aldo Rossi em 1966 quando escreve “A arquitectura da cidade”. A participação neste concurso e o contacto com a arquitectura funerária dá a Rossi a oportunidade de colocar em prática as suas ideias sobre o que é a arquitectura. As suas crenças no uso de volumes platónicos podem ser facilmente aplicadas nesta obra já que a sua pureza destes objectos, aqui, não precisa de ser perturbada por necessidades funcionais associadas ao uso quotidiano de

⁵⁵ “Quando contemplamos a carreira de um arquitecto em retrospectiva aparecem proyectos – por vezes um projecto – no qual se condensam todos os seus interesses e sentimentos. Se considerarmos a carreira de Rossi, tal edificio é, sem dúvida, o *Cemitério de San Cataldo* em Modena (1971 – 84). San Cataldo permitiu aos seus colegas ver a estatura de um arquitecto como Rossi.” Em MONEO, Rafael – “Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”. Barcelona, Actar, 2004, pág. 119

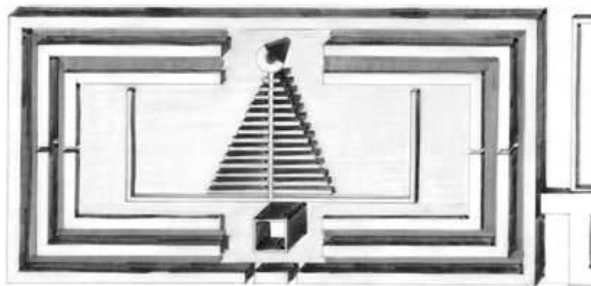


Figura 45
San Cataldo
(Fase de concurso)

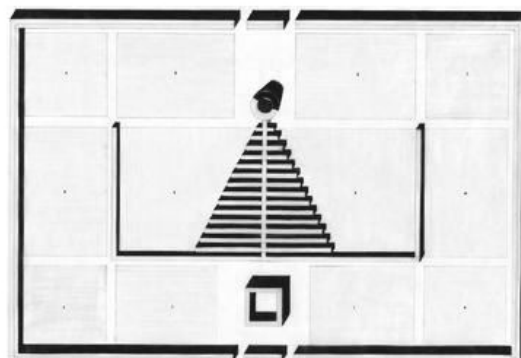


Figura 46
San Cataldo
(Projecto final)

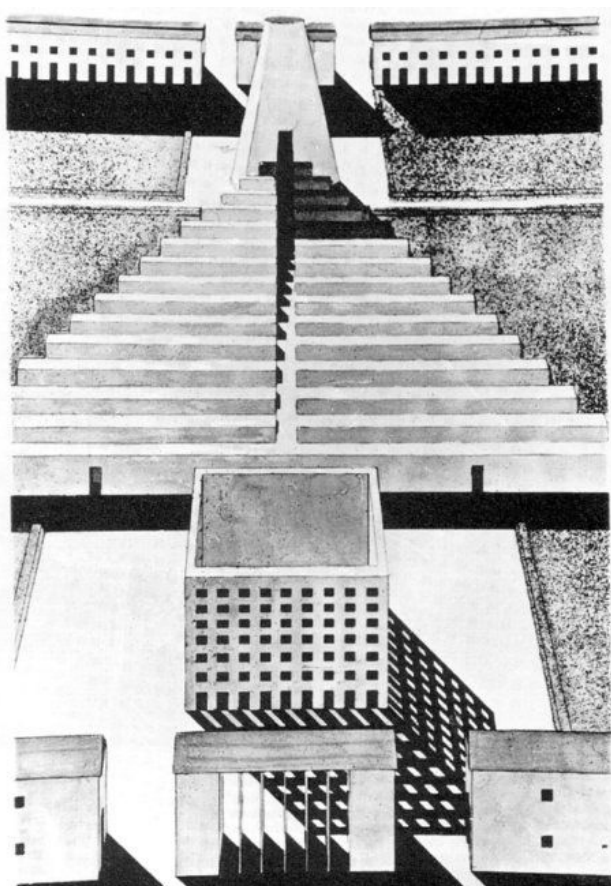


Figura 47
Detalle da
perspectiva entre
o Cubo e o Cone

outros equipamentos⁵⁶.

Entre a fase de concurso e a fase de projecto o desenho para o cemitério de San Cataldo sofre algumas alterações motivadas por um acidente automóvel sofrido por Rossi na mesma altura. No tempo em que está hospitalizado o arquitecto começa a teorizar sobre a estrutura do seu próprio corpo como um conjunto de fracturas que tinha de juntar e esta teorização foi transposta para o projecto – assumindo a ordenação dos seus elementos compositivos como uma representação osteológica de uma espinha dorsal⁵⁷ – e também para a sua escrita na seguinte citação: *“A questão do fragmento em arquitectura é de grande importância dado que só a ruína expressa um facto na totalidade... Estou a pensar numa unidade, ou um sistema, feita apenas de fragmentos reagrupados.”*⁵⁸. Este incidente revelou-se um ponto de viragem profissional e pessoal para Rossi, dado que permitiu ao arquitecto a confirmação da sua teoria da arquitectura como a soma de partes disposta segundo uma estrutura lógica⁵⁹ (figuras 45 e 46).

O plano geral propunha a construção de grandes edifícios dispostos ao longo de todo o perímetro do novo espaço e, no interior deste recinto delimitado, uma série de construções paralelepípedicas dispostas numa forma triangular alinhadas paralelamente entre si e perpendicularmente a um eixo central. O último bloco associado a esta composição, na base do “triângulo”, deveria ser mais extenso e dobrar sobre si mesmo num angulo recto, fechando a estrutura. O eixo central seria delimitado em cada extremidade através da construção de um cubo e de um cone truncado – estes dois últimos edifícios teriam uma presença de carácter monumental⁶⁰ (figura 47). Do plano original até aos dias de hoje o cemitério apenas foi parcialmente construído: o cone e os blocos desenhados ao longo do eixo desaparecem, apenas é construída metade do primeiro edifício da base da composição triangular, em frente ao cubo, e o edifício perimetral passa a ter apenas três alas – o limite voltado para a rua é agora definido por um muro – o que impede a leitura idealizada pelos arquitectos.

⁵⁶ “The theme of the cemetery gave Rossi an excellent opportunity to demonstrate his ideas about architecture without major difficulties. His credo, using elementary volumes undisturbed by functional requirements, could easily be put into practice in the world of the dead whose everyday needs were non-existent.” Em TZONIS, Alexander - “Architecture in Europe, since 1968: memory and invention”. Londres, Thames and Hudson, 1992, pág. 58

⁵⁷ “Questi due elementi monumentali (o cubo e o cone) sono collegati alla spina centrale degli ossari mediante una configurazione osteologica. (...) Questi elementi definiscono la spina centrale.” Em FERLENGA, Alberto – “Aldo Rossi: tutte le opere”. Milão, Electa, 2000, pág. 50

⁵⁸ “But the question of the fragment in architecture is very importante since it may be that only ruins express a fact completely... I am thinking of a unity, or a system, made solely by reassembled fragments.” Em ROSSI, Aldo - “A scientific autobiography”. Tradução: Lawrence Venuti. Cambridge, The MIT Press, 1992, pág. 8

⁵⁹ “By process of association, the discomfort confirmed his theory of architecture as a sum of parts arranged in a logical framework.” Em ADJMI, Morris – “Aldo Rossi: the complete buildings and projects 1981 – 1991”. Londres, Thames and Hudson, 1992, pág. 19

⁶⁰ Neste caso aplicamos o termo monumental como definidor da sua dimensão e não do seu estilo. Estes elementos procuram, de certa forma, representar o problema da descrição do sentido da morte e da recordação.

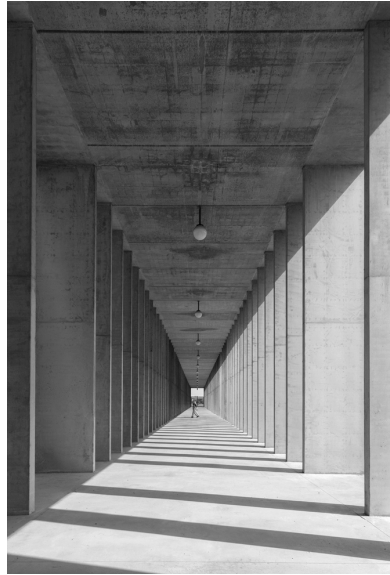


Figura 48
Pórtico de San
Cataldo



Figura 49
Columbários
(piso superior)



Figura 50
Cubo

Em 1978 é acrescentado ao projecto um pórtico que pretende fazer a ligação entre as diferentes partes constituintes do cemitério de Modena – o cemitério neoclássico, o cemitério judeu e a ampliação de Rossi (figura 48). Este elemento, construído em betão aparente, *“apresenta-se como uma rua coberta de carácter urbano, unindo todos os serviços essenciais ao funcionamento do cemitério”*⁶¹. Achamos, de qualquer modo, que a sua análise como todo é necessária para a compreensão do pensamento *rossiano* na interpretação dos seus escritos nesta aplicação prática. O desenho arquitectónico utilizado nesta galeria e no restante projecto é desenvolvido e aplicado por Rossi noutras obras, como no edifício do quartiere Gallarate em Milão, desenvolvendo uma marcada estética individual.

Os edifícios que delimitam o recinto constam essencialmente de columbários, destinados ao depósito de urnas, são desenvolvidos em três pisos com um corredor central e abrem-se para o exterior através de arcadas no piso térreo e vãos nos dois pisos superiores. Blocos construídos a partir de betão pré-fabricado, estes edifícios são revestidos no exterior em reboco de pigmentação rosa e o seu interior caracteriza-se pelo uso de betão à vista. Rossi opta por utilizar na cobertura um sistema de cobertura de duas águas, recorrendo ao uso de treliças de ferro à vista que são cobertas por um laminado de alumínio pintado de azul (figura 49). Os blocos construídos no interior do recinto teriam a função de ossários e correspondiam a uma representação formal de uma caixa torácica. Dispostos de modo a formarem um triângulo em planta, estes edifícios variavam em comprimento e altura em função da proximidade com o cubo ou com o cone – quanto mais próximos do cubo, mais compridos e baixos seriam os blocos; na direcção do cone, quanto mais próximos, mais estreitos e altos deveriam ser. Esta opção permitiria aos blocos serem compreendidos com uma forma triangular mesmo quando vistos em secção.

O cubo (figura 50) é originalmente desenhado com a função de sacrário dos mortos da guerra e de depósito dos restos mortais provenientes do cemitério antigo. Deveria materializar-se a partir da construção de uma grande caixa vermelha perfurada por vãos em três das fachadas⁶², metáfora do tempo de guerra e dos edifícios bombardeados. *“O cubo é uma casa abandonada ou inacabada”*⁶³, não é coberto, não tem pisos, as janelas não possuem vidros ou caixilhos, são simples aberturas nas paredes, *“mas a casa não oculta o caminho. Trata-se de um caminho que avança entre*

⁶¹ “La integración del pórtico tuvo lugar más tarde (proyecto ejecutivo de 1978), y se presenta como una calle cubierta de carácter urbano que acoge todas las instalaciones necesarias para la vida del cementerio.” Em BRAGHIERI, Gianni – “Aldo Rossi”. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 50

⁶² Apesar da intenção inicial de Rossi em perfurar apenas três das fachadas do cubo, podemos verificar que todos os lados contêm vãos. Pensamos que esta alteração não foi realizada após a construção do cubo, pelo que assumimos que a opção de abrir em todas as frentes foi tomada pelo arquitecto durante a fase de construção da obra.

⁶³ “The cube is an abandoned or unfinished house...” em HAYS, K. Michael - “Architectural theory since 1968”. Nova Iorque, The MIT Press, 2000, pág. 69



Figura 51
Divisão interior
do Cubo



Figura 52
Interior do Cubo

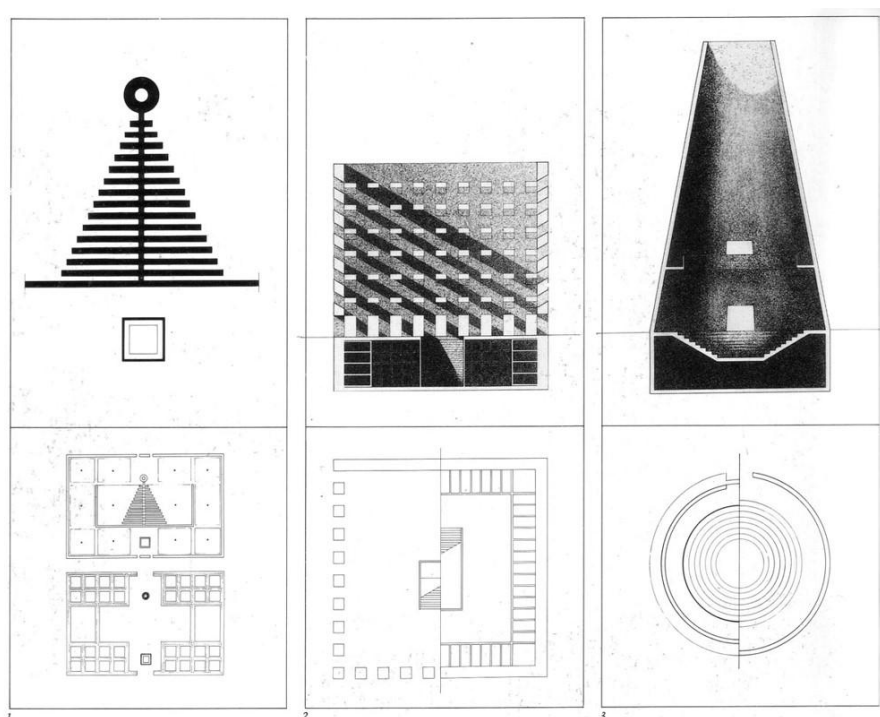


Figura 53
Cubo e Cone
(Planta e Secção)

espaços intersticiais que nos falam da infinidade do eterno, da perda de valor do tempo que implica a morte”⁶⁴. O cubo é a casa dos mortos, em arquitectura corresponde a uma casa inacabada e abandonada, a obra é uma analogia da morte⁶⁵. A função deste elemento é alterada posteriormente e passa a ser utilizado como depósito de ossos através da divisão das suas paredes interiores em pequenas caixas que se distribuem pelas paredes respeitando as aberturas dos vãos idealizadas por Rossi (figura 51). De forma a otimizar a utilização do interior do cubo, este é dividido em quatro pisos recorrendo ao uso de uma estrutura de metal. Esta estrutura é justaposta às paredes existentes e é marcada pela existência de dois vãos de escadas e uma caixa de elevadores que permitem a deslocação vertical dos seus utilizadores. Apesar de ser um local de pequenas dimensões a verticalidade do espaço é acentuada pela existência de pilares metálicos que nos encaminham o olhar para o topo do cubo por onde podemos observar o céu (figura 52). O uso do vermelho como cor de revestimento deste objecto permite que a luz que penetra no seu interior tenha uma tonalidade alaranjada, uma cor quente que contrasta e, de certa forma, equilibra as sensações experimentadas neste ossário – por um lado a melancolia e a saudade de alguém que partiu, por outro a luz quente que apazigua a alma.

O cone truncado (figura 53), elemento por construir, foi pensado como uma grande estrutura em tijolo com a função de vala comum e este elemento deveria terminar o percurso definido pelos blocos de ossários. “*O cone é a chaminé de uma fábrica deserta*”⁶⁶ e o edifício mais alto da composição original de Rossi, na tentativa de garantir um certo reconhecimento aos defuntos menos afortunados cujo destino seria a inumação colectiva. O acesso ao interior deste volume, caracterizado por uma série de degraus dispostos em círculo – como um anfiteatro – que levariam à pedra tumular sobre a fossa comum, deveria ser feito através do piso térreo. O cone garantia a sua união com a composição através de uma galeria aérea interligada ao percurso dos ossários e terminando no edifício antes do cubo, constituindo como que conclusão da organização triangular por eles desenhada.

A opção tomada por Aldo Rossi na organização destes volumes é realizada através de uma esquematização levada ao limite. Esta linguagem esquemática é percebida em planta – pela aplicação de formas e volumes regulares organizados de cima para baixo – e ainda pela volumetria proposta pelo arquitecto – com o aumento

⁶⁴ “Pero la casa no oculta el camino. Se trata de un camino que avanza entre espacios intersticiales que nos hablan de la infinitud de la eternidad, de la perdida de valor del tiempo que implica la muerte.” Em MONEO, Rafael – “Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”. Barcelona, Actar, 2004, pág. 119

⁶⁵ “La construcción cúbica (...) es la casa de los muertos, que en arquitectura sería una casa abandonada y, por lo tanto, inacabada. Esta obra inacabada y abandonada tiene un gran parecido con la muerte.” Em BRAGHIERI, Gianni – “Aldo Rossi”. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, págs. 50/56

⁶⁶ “the cone is the chimney of a deserted factory.” Em HAYS, K. Michael - “Architectural theory since 1968”. Nova Iorque, The MIT Press, 2000, pág. 69

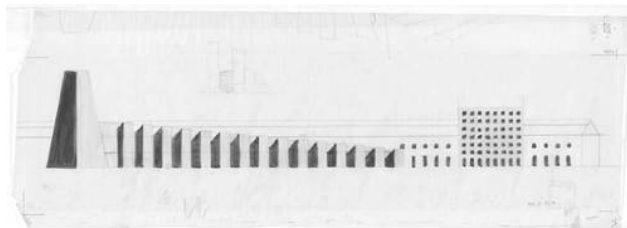


Figura 54
Alçado Oeste

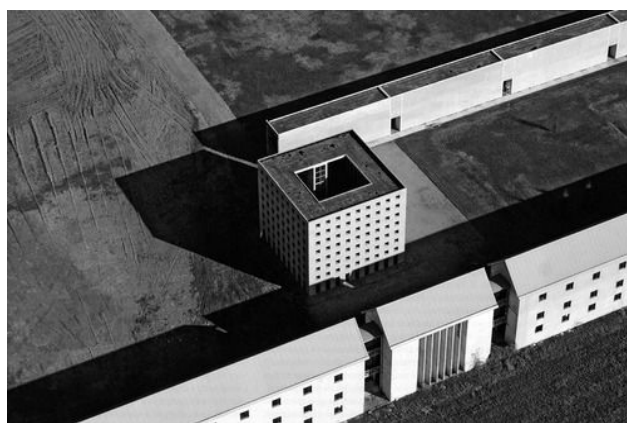


Figura 55
Projecto inacabado
(vista aérea)



Figura 56
Projecto inacabado
(Cubo)



Figura 57
Projecto inacabado
(Sucessão de
planos)

da densidade dos volumes propostos de baixo para cima, forçando-os ao seu volume Platónico canónico. Esta simplificação das formas confere ao projecto uma certa aparência de brinquedo e de jogo a uma grande escala⁶⁷ (figura 54).

O facto de a obra estar incompleta permite-nos encontrar uma série de tensões e metáforas que podem ser associadas a esta condição. Por um lado todo o projecto é desenhado com um extremo rigor, como o cemitério neoclássico, mas a sua realidade incompleta proporciona um espaço que resolve os seus deveres enquanto equipamento, enquanto se encaixa na tradição claramente definida dos cemitérios mediterrâneos – neste caso o italiano – e ao mesmo tempo apresenta uma capacidade de apresentar novas interpretações como solução.

O conjunto dos edifícios propostos é lido como uma parte particular da cidade e onde a relação peculiar com a morte acaba por ser uma representação da relação entre os utilizadores do recinto e o equipamento. As interligações entre os diferentes volumes propostos por Rossi e o seu contacto com as áreas pré-existentes são construídas de forma intrincada, possibilitando ao novo espaço uma relação com a própria origem do cemitério original, e cuja implantação rígida e simétrica parece nivelar e reunir a réplica e as memórias do lugar da vida⁶⁸. A proposta, mesmo incompleta, tem a capacidade de se mostrar como o projecto “osteológico” que é, com os seus viadutos, muros cegos e galerias que fazem a passagem do neoclássico para o contemporâneo. O uso de materiais e técnicas de construção relativamente simples, sem os artifícios escultóricos associados aos cemitérios, permite-nos encontrar neste espaço da morte que se insere na cidade a essência da arquitectura e, ao mesmo tempo, a sua ausência. No final temos nesta obra uma representação da morte da cidade que representa e parece querer recriar uma condição em que a tradição simplificada é mais do que capaz de servir os objectivos e ideias para este projecto – *“cada coisa se fracciona e cada parte se torna a dividir e nada mais se deixa refrear pelo conceito”*⁶⁹ (figuras 55, 56 e 57).

Apesar de a obra nunca ter sido concluída é possível, segundo os testemunhos de quem a visitou, compreender o projecto do cemitério e acentuar o seu propósito. A obra

⁶⁷ “The striking schematic pattern of the project was derived by an application of regular shapes and volumes from the top down, as well as a reduction of concrete objects to pure masses from the bottom up, forcing them into canonical ‘Platonic’ volumes. Hence, the turn of the century, toy-like appearance of scale-less, game-like building type.” Em TZONIS, Alexander - “Architecture in Europe, since 1968: memory and invention”. Londres, Thames and Hudson, 1992, pág. 58

⁶⁸ Segundo Alberto Ferlenga é possível perceber no interior do cemitério de San Cataldo os espaços e as relações que tradicionalmente seriam associados a um museu ou a um teatro e ainda a outros espaços o que nos possibilita entender a complexidade deste equipamento. Ferlenga encara este recinto como tendo uma tipologia indeterminada, e é esta imprecisão que permite ao projecto uma representação replicada da vida. Em FERLENGA, Alberto – “Aldo Rossi: architettura, 1988 – 1992”. Milão, Electa, 1992, pág. 20

⁶⁹ “ogni cosa si fraziona e ogni parte ancora in altre parti e nulla più si lascia imbrigliare in un concetto”. Hoffmannsthal, “Ein Brief” tal como citado em Ibidem.

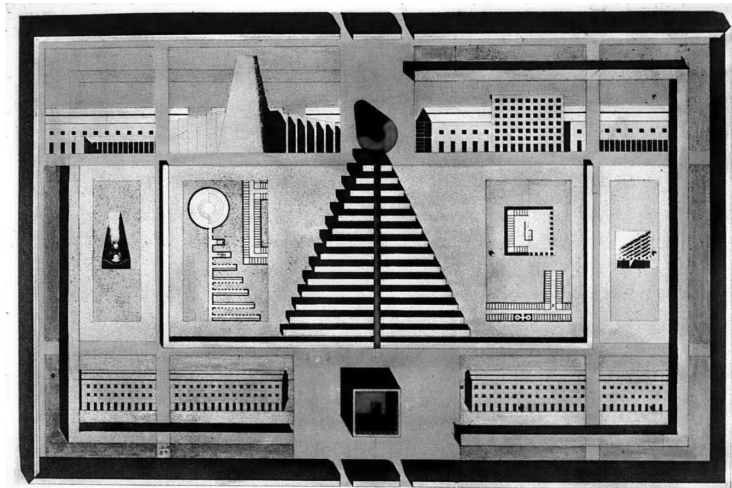


Figura 58
“Jogo de tabuleiro”
de San Cataldo

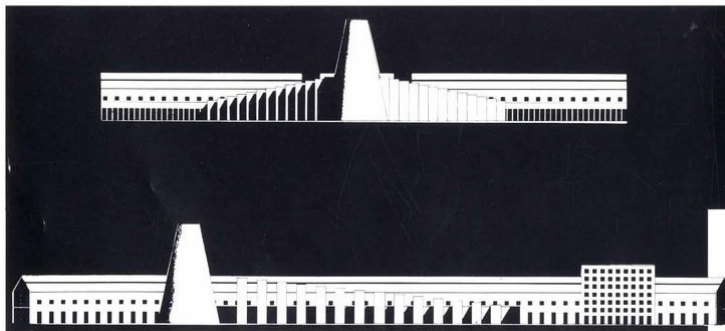
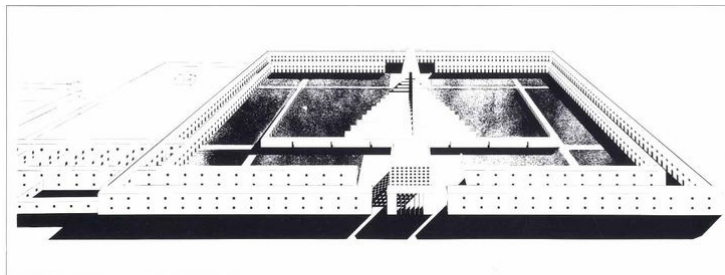


Figura 59
Ilustrações de San
Cataldo

incompleta e as sucessivas alterações a que foi sujeita não fazem mais do que promover a metáfora particular aqui apresentada – a interrupção da vida. A arquitectura surge aqui como dramática mas, ao mesmo tempo, reconfortante, baseada num jogo de sombras entre os vãos, galerias, pilares e nichos desenhados e as próprias sombras projectadas pelos edifícios no terreno. As sombras têm a capacidade de completar a arquitectura, desenvolvem uma vida e relações próprias entre si e acrescentam dimensão ao espaço.

“Resta-nos o fascínio e o interesse de uma obra com um resultado ainda imprevisível que se soube reinventar num lugar e não num monumento para a cidade, sabendo bem, que estes são os projectos que exigem mais do que quaisquer outros, a poesia da arquitectura”⁷⁰.

⁷⁰ “Resta alla fine il fascino e l’interesse di un’opera dagli esiti tuttora imprevedibili che ha saputo reinventare un luogo e ne ha fatto un monumento per la città ben sapendo, ancora con Boullée, che questiprogetti richiendono più di altri la poesia dell’architettura.” Em FERLENGA, Alberto – “Aldo Rossi: architecture, 1988 – 1992”. Milão, Electa, 1992, pág. 20

3 | Cidade



| Cidade

“Se mai si dovesse catalogare il mondo tra i generi, il suo principale ingrediente stilistico sarebbe senza dubbio l’acqua. Se le cose stanno diversamente, sarà perché nemmeno l’Onnipotente deve avere molte alternative o perché il pensiero stesso ha la trama dell’acqua. Come del resto la scrittura; come le emozioni; come il sangue. I liquidi hanno la proprietà di riflettere, e anche in un giorno di pioggia possiamo sempre dimostrare, andando a metterci dietro a un vetro, che la nostra fedeltà è superiore a quella del vetro.

Questa città ci lascia senza fiato in ogni momento, anche col variare entro un campo piuttosto limitato. E se noi siamo parzialmente sinonimi dell’acqua, che è totalmente sinonimo del tempo, il sentimento che proviamo verso questo posto migliora il futuro, contribuisce a quell’Adriatico o a quell’Atlantico del tempo che immagazzina i nostri riflessi per quando noi saremo scomparsi da un pezzo. Da questi riflessi come da sgualcite fotografie color seppia il tempo riuscirà forse a comporre, come se si trattasse di un collage, una migliore versione del futuro, migliore di quanto sarebbe senza di loro. In questo senso si è veneziani per definizione, perché laggiù, nel suo equivalente dell’Adriatico, dell’Atlantico o del Baltico, il tempo-aias-acqua raccoglie i nostri riflessi - alias amore per questo posto - e li lavora all’uncinetto o ai ferri fino a trasformarli in trame irripetibili.”

I. Brodskij



Figura 60

San Michele in Isola, Veneza (página anterior)

Figura 61

San Michele in Isola, 1469

3. Cidade | San Michele in Isola - Ampliação do cemitério de Veneza

3.1 | A História

Na zona lagunar veneziana, entre os complexos insulares de Veneza e de Murano, existiam duas pequenas ilhas, *San Michele* e *San Cristoforo della Pace*. A necessidade de criar um cemitério fora da cidade levou à união das duas, surgindo deste modo uma única ilha nomeada San Michele, que albergava, e assim continua, o cemitério com o mesmo nome. Modelo muito pouco comum, mas atendendo a que Veneza é uma cidade constituída por múltiplas pequenas ilhas que se unem através de pontes não é realmente de admirar a decisão de dedicar uma ilha exclusivamente a acolher os mortos.

A história de ambas as ilhas remontam inicialmente ao uso como porto para as embarcações dos comerciantes locais e dos pescadores que ali paravam para repouso. Analisando brevemente os registos históricos, é possível verificar que a ilha de San Michele, que foi em tempos apelidada de *Cavana de Muran* pela sua proximidade com a ilha de Murano. Na sequência da construção de uma igreja dedicada ao arcanjo Miguel, em meados do século X, a ilha é renomeada San Michele - designação essa que lhe é atribuída até aos dias de hoje.

Diferentes ordens religiosas estiveram presentes em San Michel, apropriando-se da ilha e tomando-a como residência para a instalação das suas comunidades. Após o século X, destaca-se a presença da ordem dos Camaldulenses que, entre 1212 e o início do século XIX⁷¹, se instalou na ilha e foi responsável pela construção de uma extensa biblioteca. A relevância desta colecção surge por possuir uma grande quantidade de manuscritos e vários livros de valor elevado, que posteriormente foram distribuídos por várias instituições venezianas, bem como pelo *Monastero di Camaldoli* na região da Toscana e pelo centro cultural camaldulense na igreja *S. Gregorio al Cielo* em Roma⁷².

Em 1468/ 69, na ponta mais a norte da ilha e voltando-se para poente, foi iniciada a construção da *Chiesa di San Michele in Isola* e seu mosteiro terminada cerca do ano 1477, projecto da autoria do arquitecto Mauro Codussi. A obra perdura até aos dias de hoje, sendo considerada a primeira igreja renascentista de Veneza e o primeiro grande trabalho de Codussi na cidade. A solução revela grande sensibilidade sendo o seu interior estruturado em três naves, separadas entre si por arcos de volta perfeita apoiados

⁷¹ Em SALVADORI, Antonio – “101 Architetture da vedere a Venezia: Guida ai principali monumenti”. Veneza, Canal Libri, 1989, pág. 56

⁷² “VENEZIA: i camaldolesi a San Michele”. Vídeo publicado por: Itinera: il magazine tv em 8 de Maio de 2012. Duração: 3’45”.Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ZDbfuN3w-Q>>. Acedido em 19 de agosto de 2015

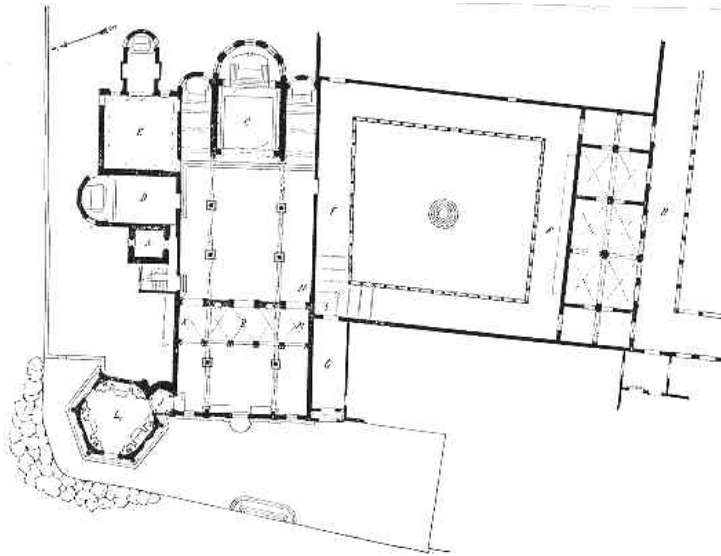


Figura 62
San Michele in
Isola, Planta



Figura 63
San Michele in
Isola, Fachada



Figura 64
San Michele in
Isola, Interior

em elegantes colunas (figura 62). A fachada principal é construída em *pietra d'Istria*⁷³ e é desenhada a partir de linhas arquitectónicas simples e harmoniosas, dividindo-se em três tramos verticais que se dividem através de pilastras e três estratos horizontais separados por frisos (figura 63). Apresenta-se com uma composição verticalmente simétrica que se caracteriza, no primeiro estrato, por um painel central mais largo e onde é aberta a porta de entrada, centrada, e dois painéis laterais onde se rasgam duas janelas de arco perfeito. O acesso à igreja é feito através da porta central em estilo clássico encimada por um frontão triangular. Este estrato é ainda marcado por uma textura de linhas horizontais trabalhadas na pedra enquanto o segundo é, em contraponto, liso e apresenta uma janela circular centrada, alinhada com a porta de entrada, e um suave ritmo imagético criado pela justaposição de formas circulares e outras derivadas do círculo⁷⁴. A arquitectura desta fachada, pelo seu carácter simples e “limpo”, permite o seu enquadramento com elementos tão díspares quanto a *Cappella Emiliana* (edifício de planta hexagonal, desenhada por Guglielmo de' Grigi d' Alzano e construída entre 1528 e 1543, anexada à direita do complexo⁷⁵) e a porta gótica aberta no edifício contíguo lateral, à esquerda.

O interior da igreja é percepcionado de modo um pouco sombrio devido à baixa altura do coro, que impede a compreensão da perspectiva do interior (figura 64). Contudo um olhar mais atento revela a elegância do desenho e das paredes extremamente delgadas, de aparência etérea e afiligranada⁷⁶. É ainda de notar a atenção dada por Codussi à distinção dos elementos estruturais recorrendo ao uso de cores diferentes e ao desenho intrincado dos capitéis, adornados por delicados motivos florais e geométricos que podemos associar à primeira fase do renascimento.

Quando se dá a ocupação napoleónica de Veneza, a ilha de San Crisotoforo della Pace⁷⁷ é escolhida, em 1807, pelas autoridades municipais como local para a construção

⁷³ Tipo de pedra calcária extraída em Istria e tipicamente utilizada para a construção da arquitectura veneziana. É composta de carbonato de cálcio das conchas de seres marinhos, adquirindo uma cor que varia entre o branco-sal e o amarelo pálido e que envelhece com uma patine acinzentada.

⁷⁴ Nesta obra, Mauro Codussi demonstra uma grande capacidade de organização do espaço interior, adoptando o mesmo modelo utilizado por Brunelleschi na Basílica de San Lorenzo, em Florença. De notar o carácter inventivo da fachada codussiana cujos elementos, com a excepção do frontão triangular que encima a porta principal, são de desenho original do arquitecto. Em CONCINA, Ennio – “Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo”. Milão, Electa, 1995, pág. 140

⁷⁵ “In 1528, the Procuratori di San Marco appointed the architect Guglielmo de' Grigi d' Alzano to build the chapel beside the Church of San Michele, which had recently been finished by Mauro Codussi. Work was completed in 1543.” em LIONELLO, Alberto; MENICHELLI, Claudio – “The unusual dome of the Cappella Emiliana on the Island of San Michele in the Venice Lagoon”. Disponível em www.unesco.com

⁷⁶ Esta é uma das características da arquitectura de Mauro Codussi, maioritariamente presente na cidade de Veneza e que é desenhada de modo tão leve devido às características do subsolo veneziano que se apresenta como bastante pantanoso e não permite a construção de edifícios com uma estrutura muito pesada. Em KAMINSKI, Marion – “Venecia”. Barcelona, Könemann, 2000, pág. 496

⁷⁷ San Cristoforo della Pace não teve um grande impacto no perfil veneziano. Para além de ser usado como porto para pescadores e comerciantes, cerca do séc. XIV albergou um moinho de vento e mais tarde um hospício feminino (data por apurar). Posteriormente tornou-se um convento da ordem dos Brigitinos e depois foi adoptado pela Ordem de Santo Agostinho.

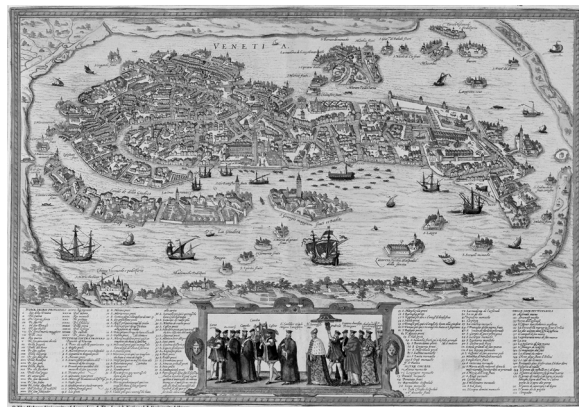


Figura 65
Veneza Medieval
(séc. XVI)



Figura 66
Veneza Medieval
(c. 1650)

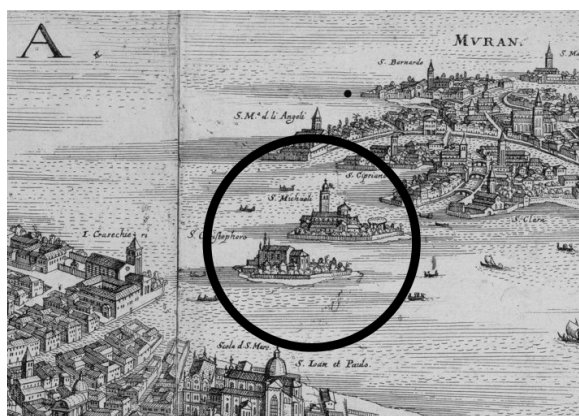


Figura 67
San Michele e
San Cristoforo
della Pace



Figura 68
Gravura de San
Michele in Isola

de um novo cemitério, dado que o enterramento dentro da cidade foi considerado insalubre⁷⁸. O seu planeamento e edificação são atribuídos a Gian Antonio Selva, embora exista pouca documentação sobre este projecto inicial.

No seguimento das acções militares francesas, o mosteiro de San Michele é por um breve período de tempo convertido em prisão política, sendo posteriormente tomado pelos Franciscanos, a partir de 1829. Durante a sua ocupação, a Ordem Franciscana despe o mosteiro da sua função de local de cárcere e tornam-no parte integrante do cemitério de San Cristoforo della Pace.

A selecção de San Cristoforo implica, mais tarde, um aumento da área insular para permitir maior espaço para albergar um novo recinto e os seus defuntos. Tal como verificado em Veneza, é utilizada a construção através de escavações e aterros para criar “terra nova”. Entre 1835 e 1839, o canal é preenchido entre as duas ilhas até estas se tocarem e formarem uma superfície única. O “novo território” adopta o nome de San Michele, prevalecendo assim a designação cujo significado simbólico e religioso possuía maior impacto. Como forma de unificar este “Cemitério Central” é construído um muro a todo o perímetro da nova ilha, que vem substituir os antigos cemitérios das igrejas paroquiais venezianas.

San Michele, “ilha dos mortos” de Veneza, ergue-se como um emblema do processo de crescimento e reinvenção contínua da forma urbana veneziana, precisamente no momento em que a mesma tendia a estagnar.⁷⁹

Desde a abertura do cemitério verificou-se o aumento da sua dimensão, outrora pequena e modesta, transformando-o. Ao longo do tempo foram realizadas inúmeras intervenções com o intuito de ampliar e unificar este recinto, contudo deste esforço resultaram maioritariamente projectos inacabados, que se viriam a traduzir numa miríade de pequenos fragmentos anexados sem a preocupação de se unirem numa imagem de conjunto harmoniosa. A evolução do espaço foi adoptando uma imagem cada vez mais desconexa formando um grande recinto de tijolo, com pequenas subdivisões onde foram construídos edifícios com um carácter monumental. A intervenção mais notável foi levada a cabo em 1858, por Annibale Forcelini, arquitecto

⁷⁸ “Durante a ocupação francesa Napoleão ordena a trasladação dos corpos para a ilha de San Michele e mais tarde também para a de San Cristoforo. As condições de enterramento nos cemitérios dentro da cidade não ofereciam garantias higiénicas, já que devido à água as sepulturas não podiam ser feitas com uma grande profundidade. Existem relatos dos maus cheiros provocados pelos corpos em decomposição nestes cemitérios. Para além dos odores, é preciso ter em conta a facilidade de contaminação dos poços públicos quando o nível da água subia e entrava em contacto com as sepulturas” Em KAMINSKI, Marion – “Venecia”. Barcelona, Könemann, 2000, pág. 494

⁷⁹ “San Michele, ‘l’isola dei morti’ di Venezia, si erge – pars pro toto – quale emblema del processo di continua crescita e reivenzione della forma urbis veneziana próprio nel momento in cui tale processo tende ad arrestarsi” em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella n° 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 27

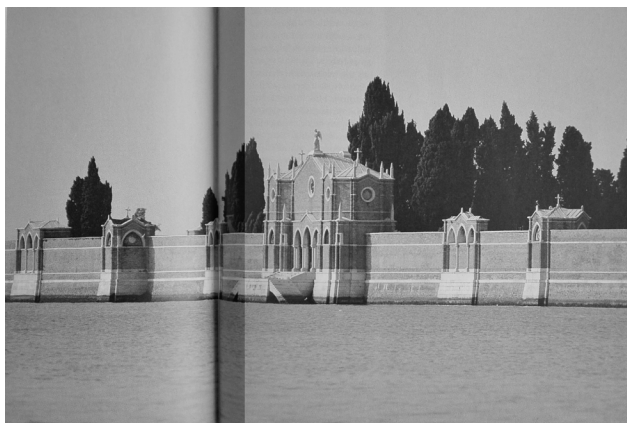


Figura 69
Fachada do
cemitério



Figura 70
San Michele
vista de Veneza



Figura 71
San Michele
vista de Veneza

de Treviso, que apesar de inacabada⁸⁰, é a responsável pela actual imagem deste equipamento.

O projecto de Forcelini procurou criar uma frente regular e monumental voltada para a cidade demonstrando a percepção da importância do cemitério neoclássico na relação com Veneza. O muro é mais uma vez utilizado como elemento unificador do grande equipamento, adoptando uma imagem de inspiração veneziana. Forcelini não dá igual importância à fachada norte voltada para Murano, onde se encontra o complexo conventual de San Michele que se mantém intocado. O arquitecto procurou estruturar o interior do recinto desenhando um eixo monumental definido a partir da fachada voltada para Veneza, onde se encontra a entrada principal do cemitério⁸¹. A criação desta fachada com uma forte presença na relação com a cidade revela o propósito de alteração da antiga leitura da ilha e representa *“a afirmação da sua presença enquanto equipamento a ser reconhecido como elemento integrante e indispensável à urbanidade contemporânea”*⁸². Por outro lado, a fachada materializa-se como um elemento neutro e em tijolo, ou seja, não integra em si mesma quaisquer pormenores ou elementos associados a uma religião em particular, preservando assim uma representação laica. A arquitectura do equipamento respeita desta forma a sensibilidade dos vivos no “lugar dos mortos” (figuras 69, 70 e 71).

As acções realizadas posteriormente à de Forcelini não revelam uma visível preocupação com a coerência do espaço global nem com a manutenção da qualidade do cemitério inicial, em contraste com o esforço anterior em unificar os diferentes recintos⁸³.

Enfim, fica a representação do confronto entre as duas realidades mais marcantes da existência humana, vida e morte, aqui perfeitamente construída:

San Michele, cidade dos mortos, e contraposta Veneza, cidade dos vivos.

⁸⁰ Apesar da dimensão atingida pela intervenção de Forcelini, verificou-se uma vez mais a dificuldade no término da implementação do desenho previsto. Esta situação parece revelar uma certa complexidade em intervenções com um carácter cultural e social muito forte.

⁸¹ Actualmente esta entrada já não é utilizada. Devido à alteração do meio de transporte principal (*vaporetto*) terá sido criado um acesso lateral que, no nosso entender, tem o intuito de não danificar a entrada principal e permitir a leitura da fachada desenhada por Forcelini.

⁸² Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág.180

⁸³ Ibidem.

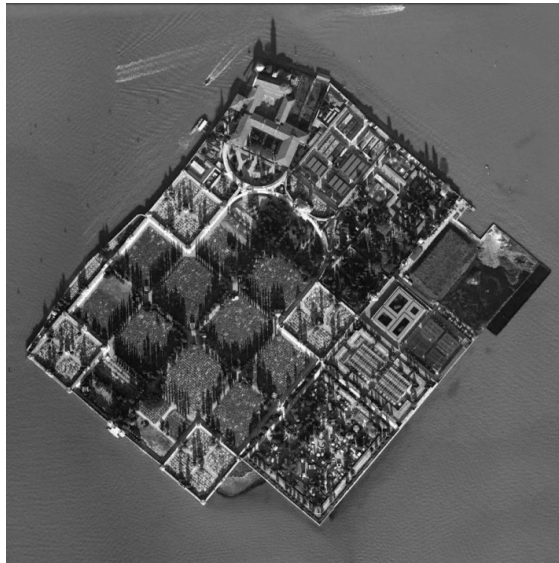


Figura 72
San Michele in
Isola
(vista de satélite)



Figura 73
Planta
esquemática para
o concurso (fases
de construção)



Figura 74
San Michele in
Isola vista de
Veneza

3.2 | Apresentação do Concurso

*“Life belongs to the living, and he who lives must be prepared for changes”*⁸⁴

Se outrora o cemitério de San Michele tinha o tamanho suficiente para as necessidades venezianas, no início dos anos noventa mostra-se uma vez mais escasso em capacidade e dimensão. Começam a ser tomadas medidas no sentido de criar condições para a necessária expansão, já que a lotação máxima estava próxima do nível de saturação. Em 1997, é aberto um concurso internacional para mais uma intervenção de ampliação do recinto cemiterial. Por um lado era necessário acrescentar área de terra disponível para enterro, uma vez que o espaço existente se revelava insuficiente, por outro lado o complexo cemiterial desenhado por Codussi carecia de estruturas técnicas e demais áreas que permitissem ao mesmo a libertação de um uso público excessivo. O conjunto das premissas atrás descritas levantou diversas questões quer de carácter arquitectónico, quer de nível técnico, o que se revelou fulcral na realização e nos objectivos do concurso.

À época do concurso decorria em Veneza um projecto de *Manutenzione urbana della città di Venezia* no âmbito do *Piano programma degli interventi integrati per il risanamento igienico ed edilizio della città di Venezia*⁸⁵. Este projecto previa a realização de várias intervenções relacionadas entre si, nomeadamente a remoção da lama e lodo depositados em excesso no fundo dos canais da cidade de Veneza. A *Comuna di Venezia* propunha a reutilização dos resíduos retirados do canal, através do método de escavação e aterro, permitindo a ampliação das ilhas lagunares da *Tresse*⁸⁶ e também da ilha de San Michele; a deposição dos excedentes escavados dos canais venezianos permite a formação de terre nove⁸⁷. Esta intervenção na cidade permitiu, na zona nordeste do cemitério, a construção de um aterro que posteriormente viria a ser tomado como requisito à execução da proposta para o cemitério⁸⁸ (figura 73).

A proposta apresentava-se complexa não só ao nível técnico, mas igualmente pela delicadeza da posição ocupada pelo cemitério, directamente em frente ao coração de Veneza. A localização de grande visibilidade e de enorme beleza na lagoa é fulcral em todo o processo formal. Foi decidida a abertura da concretização do concurso para se procurar a melhor resposta para a resolução de um problema de carácter excepcional como o apresentado pelo cemitério de San Michele.

⁸⁴ Em GOETHE, Johann Wolfgang von (1749 - 1832)

⁸⁵ Projecto de “Manutenção urbana da cidade de Veneza”, no âmbito do “Plano programa de intervenções integradas para o saneamento e construção da cidade de Veneza”

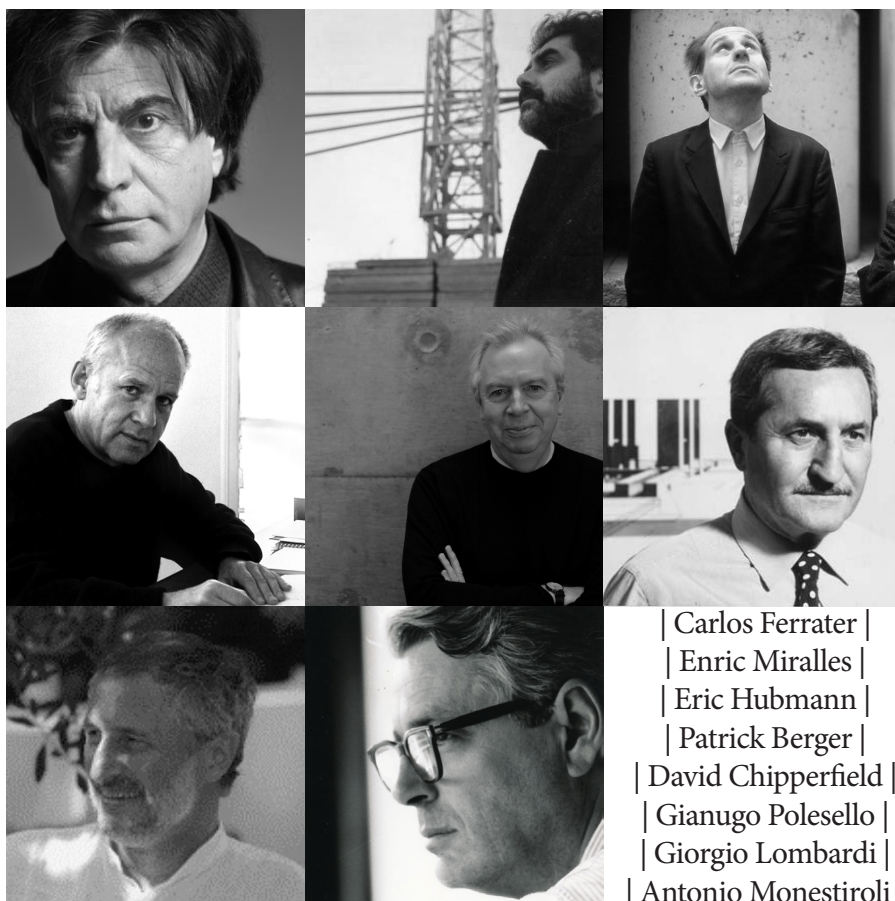
⁸⁶ Tresse, ou Batterir Trezze, é uma ilha da Lagoa Veneziana Central, situada no canal Vittorio Emanuele, localizada a oeste de Veneza.

⁸⁷ Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella nº 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 28

⁸⁸ Este requisito é considerado no concurso como “primeira fase”.



Figura 75
“View of San Michele, Venice”
 (J. Richter, séc. XVIII)



| Carlos Ferrater |
 | Enric Miralles |
 | Eric Hubmann |
 | Patrick Berger |
 | David Chipperfield |
 | Gianugo Polesello |
 | Giorgio Lombardi |
 | Antonio Monestiroli |

Figura 76
 Alguns dos
 Arquitectos
 convidados

A cidade de Veneza é, em si, percebida como uma obra de arte e um fenómeno continuamente visitado por um número impressionante de turistas ao longo de todo o ano. Tal facto proporciona a discussão frequente entre o confronto da arquitectura tipicamente veneziana⁸⁹ e a arquitectura contemporânea. A par de outros equipamentos que foram construídos na cidade e que marcam este diálogo, o concurso para a ampliação do cemitério de San Michele in Isola foi feito tendo por base o mesmo ideal.

O concurso foi realizado por convite, apurando um total de quinze *ateliers*. Esta selecção ocorreu através da análise das candidaturas complementadas com documentação sobre trabalhos realizados não só no âmbito da arquitectura cemiterial, mas também em desenho de áreas públicas e planeamento ambiental. O processo foi organizado a nível internacional e realizado segundo os novos regulamentos da União Europeia (EEC)⁹⁰. A sua apresentação foi elaborada através de um texto resumo onde era descrito o programa articulado proposto para o equipamento e onde foram explicitados os elementos técnicos e os prazos de entrega. Todo este procedimento foi tornado público com indicação do respectivo júri competente e representativo de várias áreas. Para além dos arquitectos convidados, foram ainda seleccionados outros *ateliers* que deveriam apresentar as suas propostas no caso de algum dos convidados não conseguir fazer a sua entrega dentro dos prazos pré-definidos.

Dos quinze arquitectos convidados, de diferentes culturas e gerações, contou-se com a presença dos espanhóis Carlos Ferrater e Enric Miralles, o grupo holandês West 8, o austríaco Eric Hubmann, os franceses Marc Barani e Patrick Berger, o britânico David Chipperfield e ainda arquitectos italianos entre os quais Gianugo Polesello, Giorgio Lombardi, Italo Rosa e Antonio Monestiroli. (figura 76) A pluralidade de convidados revelava a intenção da procura de uma grande variedade de abordagens ao problema proposto, considerando os diferentes percursos e referências arquitectónicas dos grupos seleccionados.

Contrariamente ao que seria de esperar a uma intervenção com estas características, o programa não se limitou à questão “tradicional” do contraste entre o novo e o antigo e à conservação do recinto existente. Foi antes proposto aos concorrentes que se questionasse “*a relação entre a natureza e o artificial, entre a terra e a água, entre a geometria da construção arquitectónica e a geometria ‘telúrica’ da*

⁸⁹ Por arquitectura tipicamente veneziana queremos referir-nos mais especificamente à arquitectura gótica veneziana de origem no século XIV, resultado da fusão de três estilos principais, o Bizantino, o Otomano e o Gótico. É o reflexo do desejo de leveza e graça na estrutura, caracterizando-se pelas janelas de arco em ogiva marcadas pelas influências árabes. É marcado pelo uso de baixos-relevos como ornamento, os vermelhos pastel e as janelas tradicionais da cidade. Não pretendemos dizer que é o único estilo presente na cidade, apenas que é aquele que nos traz a sua alma, como diria Rossi.

⁹⁰ “It was therefore decided to announce a competition, to be organized in the light of international experience and the new EEC regulations.” Em *Domus* n° 817 (Julho/ Agosto 1999), pág. 45



Figura 77
Cemitério de San
Cataldo, Modena

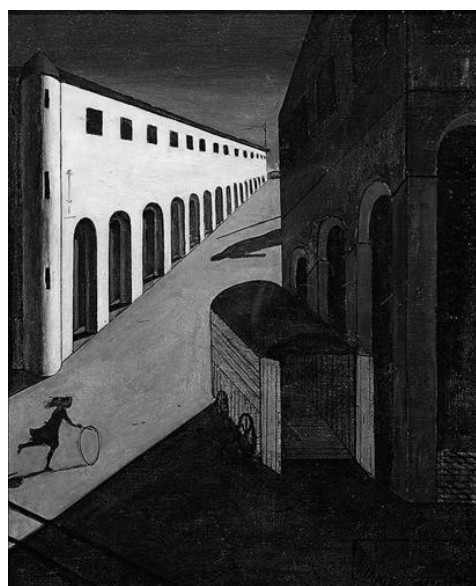


Figura 78
*"Mistero e
melancolia di
una strada"*
(G. De Chirico,
1914)

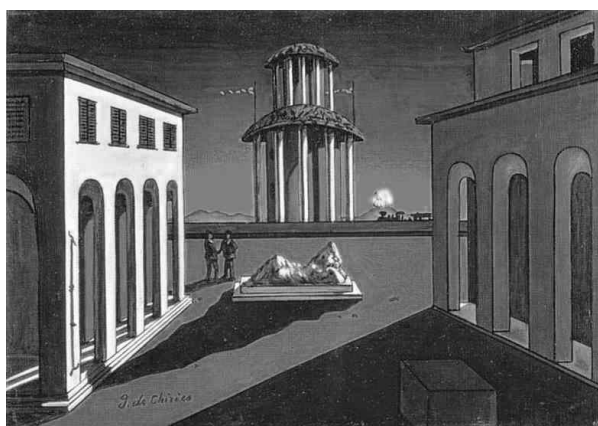


Figura 79
"Piazza d'Italia"
(G. De Chirico,
1913)

nova ilha a emergir da superfície lisa da lagoa”⁹¹. Em oposição a outras intervenções à data, como a do arquitecto Aldo Rossi no cemitério de San Cataldo em Modena falado anteriormente, não era procurada uma temática metafórica (figura 77). Nesse projecto de ampliação, na década de 70, foi criado um espaço de devoção aos mortos com uma morfologia baseada na complexa “cidade dos vivos”. A finalidade do concurso de Veneza pretendia antes marcar a singularidade do equipamento e da posição de destaque ocupada na lagoa, era pedido que se transcendessem esses ideais pré-definidos, a renovação das ideias pré concebidas, na busca de uma “qualidade inquestionável para esse projecto de ampliação – atitude, aliás, não muito vulgar neste tipo de programas”⁹².

O objectivo da intervenção deixava de ser unicamente um desenvolvimento do desenho original para o cemitério, como se de um desenho académico se tratasse⁹³. É agora mais relevante a discussão do que é “limite”: o que “irá separar a água e o céu”, separar a lagoa e a terra. “*A necessidade de construir uma nova ilha dá continuidade ao processo de crescimento “natural” por anexação e expansão que é “fazer terra” em Veneza, e o concurso reavivou a atenção da arquitectura para o que significa “fazer espaço” em Veneza; criar terra construindo artificialmente um novo lugar na lagoa, definindo primeiro os seus limites na água*”⁹⁴.

A visão para a proposta de intervenção não procurava a idealização de um panorama tal como o que é representado nas imagens das cidades metafísicas de *Giorgio de Chirico*⁹⁵ (figuras 78 e 79). Os seus quadros apresentam composições misteriosas de espaços vazios, jogos de sombras e realidades que apenas existem no mundo dos sonhos e do inconsciente. Nesta intervenção pretende-se antes perceber um simbolismo como

⁹¹ “...it tackled relations between nature and the artificial, between water and landscape, between the geometry of architectural construction and the “telluric” geometries of the new island emerging from the flat surface of the lagoon.” Em *Domus* nº 817 (Julho/ Agosto 1999), pág. 45

⁹² Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág.180

⁹³ Ao invés de desenvolver o desenho em torno de uma simetria do projecto neoclássico de Mauro Codussi, é pretendida a introdução de inovação e contemporaneidade na obra.

⁹⁴ “The need to build a new Island continues the “natural” process of growth by annexation and expansion that “makes land” in Venice, and the competition revived the attention of architecture on what “making space” means in Venice; making land artificially constructing a new site in the lagoon, by first of all tracing its boundaries on the water” em STOPPANI, Teresa – “Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City”. Abingdon, UK: Routledge, 2010, pág. 221

⁹⁵ DE CHIRICO, Giorgio – “Mistero e melancolia di una strada” e “Piazza d’ Italia” (figuras 78 e 79). As suas pinturas originaram o movimento Metafísico, caracterizado por adoptar uma posição exterior à temporalidade, como uma negação do presente, da realidade natural e social. Retratam composições arquitectónicas de espaços vazios e misteriosos através de perspectivas inesperadas, e a figura humana, quando representada, carrega um forte sentimento de solidão e silêncio, criando cenas enigmáticas que ilustram o mundo dos sonhos e do inconsciente.



“Die Toteninsel”: Versão Basel, 1880



“Die Toteninsel”: Versão Nova Iorque, 1880



“Die Toteninsel”: Terceira Versão, 1883



“Die Toteninsel”: Quarta Versão, 1884



“Die Toteninsel”: Quinta Versão, 1886

Figura 80
“Ilha dos Mortos”
(A. Böcklin,
1880 - 1886)

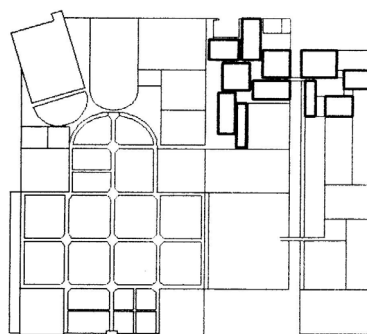


Figura 81
Proposta de
David
Chipperfield

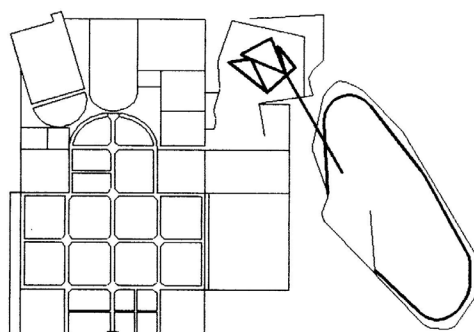


Figura 82
Proposta de Enric
Miralles

o representado nas diferentes versões criadas da “Ilha dos Mortos” de *Arnold Böcklin*⁹⁶ (figura 80), isto é, o de ver no complexo renascentista da ilha de San Michele o exemplo de um fragmento irrepreensível e irrepetível. O trabalho expectável deveria centrar-se com base nesta singularidade e criar de forma extraordinária um espaço que respeitasse a sua distinta condição.

Parafraseando as palavras de Teresa Stoppani, a localização marginal deste equipamento, construído entre o volume edificado da cidade e o corpo fluido da lagoa, deveria permitir aos arquitectos convidados uma maior abstracção da realidade. A questão fundamental para a construção de arquitectura numa cidade de água é percebida no encontro desta abstracção, concebida numa dimensão territorial extensa que inclui espaços vazios, espaços disponíveis e espaços com potencial ainda por descobrir. Contudo este exercício de conceptualização não deveria perder a importância da permanência histórica do local que ocupa e do seu próprio corpo⁹⁷.

Várias foram as propostas que integraram esta visão, como a vencedora de David Chipperfield (figura 81), a qual acentua o contraste entre o lado mais natural da nova ilha com uma métrica rigorosa de edifícios na zona noroeste do complexo, ou a proposta de Enric Miralles (figura 82), que desenhou uma ilha de perfil sinuoso que sublinha os limites entre o que é natural e o que é construído.

⁹⁶ BÖCKLIN, Arnold - “Ilha dos Mortos”, 1880 - 1886. A pintura representa uma embarcação a remos, com um homem e um vulto branco, que se dirige para uma ilha rochosa, dominada por uma densa massa de ciprestes – árvore por tradição associada a cemitérios e à morte – rodeada por grandes precipícios. O cenário fúnebre é reforçado pela presença do que aparentam ser janelas e portas de sepulcros nas superfícies rochosas.

⁹⁷ “Marginal, the location of the cemetery island between the built body of the city and the liquid body of the lagoon allows (...) to further abstract and distil in this project the fundamental question of making architecture in a water city reconceived in its extended territorial dimension, inclusive of voids, available spaces and unexpressed potentials, and of the permanence of its historical body.” em STOPPANI, Teresa – “Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City”. Abingdon, UK: Routledge, 2010, pág. 225

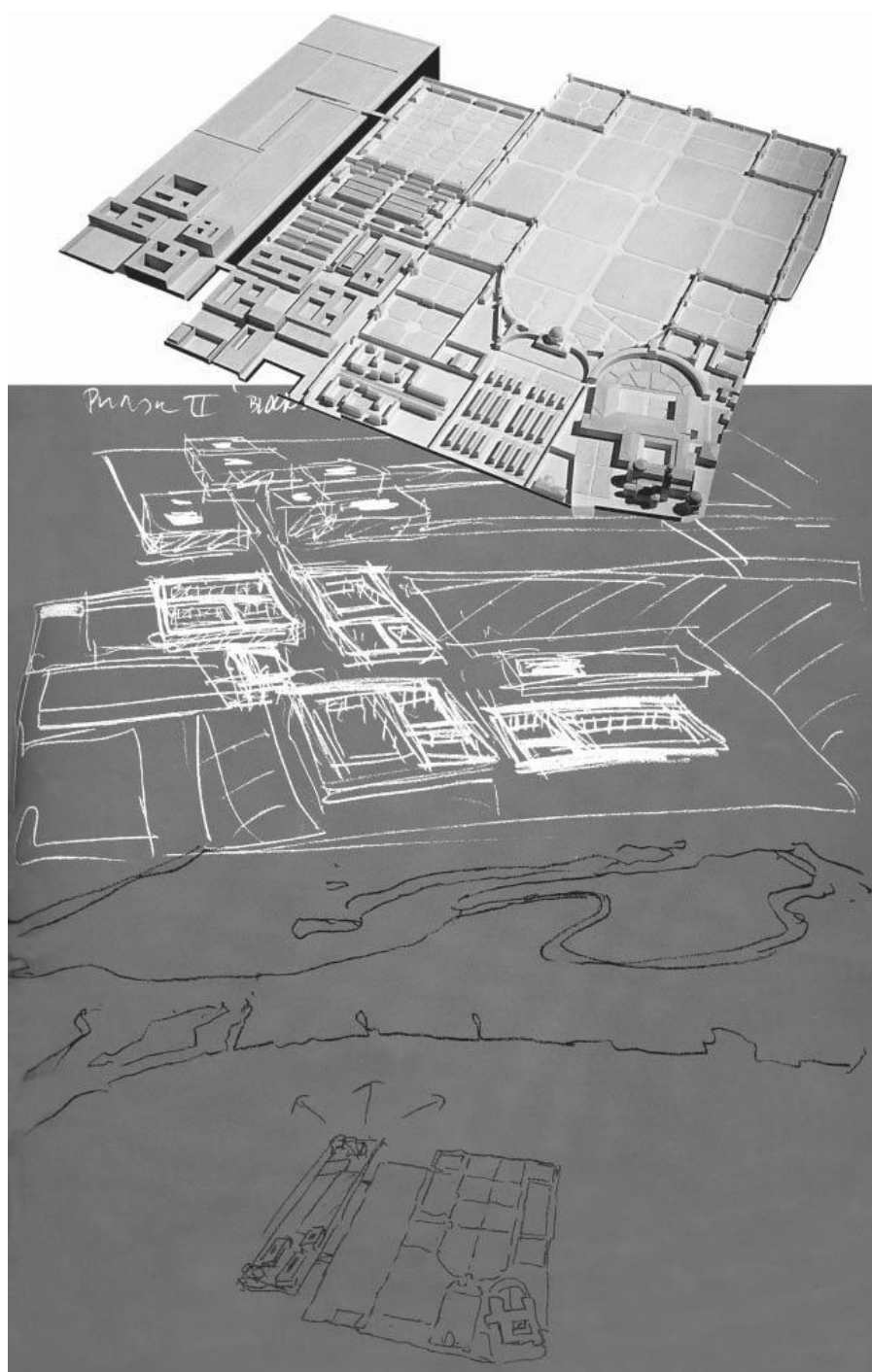


Figura 83
Desenhos de
concurso
(David
Chipperfield)

3.3 | O projecto de Chipperfield

3.3.1 | Breve descrição da Obra

“[Architecture’s] truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion.”⁹⁸

O projecto vencedor seleccionado de entre as quinze propostas apresentadas como resposta ao desafio lançado pela câmara de Veneza foi o desenhado pelo escritório de David Chipperfield e associados. A proposta para o desenvolvimento e expansão do cemitério de San Michele in Isola incide na construção em duas fases: a primeira com a continuação da edificação do recinto existente, e a segunda através da construção de uma nova ilha que se estende paralelamente ao complexo.

A intenção da obra é, segundo Chipperfield, *“variar, e, ao mesmo tempo, redefinir a paisagem de San Michele (...) o arquitecto deve ter uma mão leve. O nosso objectivo é criar uma estrutura mais simples e abstracta determinada pela criação de espaços, não através da posição dos túmulos. Uma série de pátios, jardins e caminhos que têm uma forte presença arquitectónica [...] formam espaços, criam vistas”⁹⁹*. A nova ocupação do espaço aceita a condição do cemitério neoclássico e reinterpreta a sua lógica, variando e redefinindo-a com um suave toque, actualizando-a.

A primeira fase previa a construção de novos pátios de sepulcro, um crematório, uma capela, um ossário e um cinerário comum, bem como edifícios de serviço, que complementam o cemitério principal, no pequeno aterro na zona noroeste.

Numa segunda fase Chipperfield prevê a construção de uma ilha de forma regular simples pelo lado sudeste de San Michele. Este rectângulo alongado é separado da ilha principal por um canal de 15 metros e estas apenas se tocam em dois pontos, remetendo-nos para os canais que separam e caracterizam o conjunto insular veneziano. Segundo a descrição de Maria Manuel Oliveira esta nova ilha apresenta-se como *“Plataforma – jangada amarrada ao sólido volume de San Michele por apenas duas passagens, flutua à superfície da lagoa afirmando a sua artificialidade, a sua condição de artefacto geometrizado face a uma cidade de recorte aparentemente tão*

⁹⁸ “A verdade da arquitectura deve ser vista na sua totalidade ou nas implicações da sua totalidade. Deve incluir a difícil unidade da inclusão em vez da unidade fácil da exclusão.” Em VENTURI, Robert – “Complexity and Contradiction in Architecture. Nova Iorque, The Museum of Modern Art Press, 1996, pág. 23

⁹⁹ “vary, and, at the same time, redefine the landscape of San Michele (...) the architect must have a light touch. Our aim is to create a more simple, abstract structure determined by the creation of spaces, not by the positioning of the tombs. A series of courtyards, gardens and paths that have a strong architectural presence [...] form spaces, create views” Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella n° 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 103



Figura 84
Modelo 3D
(Concurso)



Figura 85
Modelo 3D
(Concurso -
primeira fase)

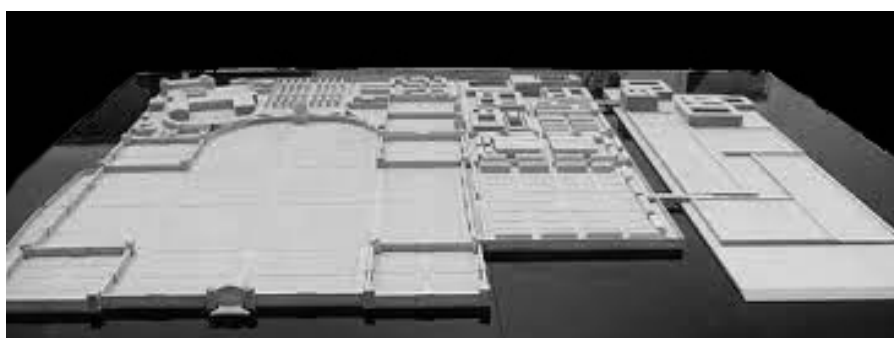


Figura 86
Maqueta

naturalizado”¹⁰⁰. O gesto de separar as duas ilhas, bem como das outras opções formais e materiais do projecto, não se materializa apenas a partir de uma “*ideia precisa do que deve acontecer em determinado espaço*”¹⁰¹. As opções são o resultado de um estudo aprofundado do local, dos movimentos das marés e com a consciência de que todas as decisões adoptadas irão contribuir para a estabilidade do projecto como um todo.

A nova plataforma tem prevista a construção de quatro edifícios de sepulcro, “desenhados como simples blocos de pátios esculpidos”¹⁰², edificadas somente na zona nordeste¹⁰³. Adicionalmente presume-se ainda uma grande área para jazigos, dividida em jardins que baixam gradualmente de cota em direcção a Veneza, a terminar numa grande escadaria (como um *ghât*¹⁰⁴ voltado para a cidade) e cujos degraus vão descendo até se encontrarem com a superfície da água.

Os princípios de *scorci* (vistas), *giardini* (jardins) e *corti* (pátios)¹⁰⁵ constituem-se como base para esta organização espacial, permitindo a criação de uma paisagem mais variada e hierarquizada que a do cemitério veneziano existente. Aproveitando a organização clássica do recinto existente, estruturado em recintos de geometrias claras e regulares, é proposta a construção dos novos edifícios concentrada na zona nordeste, o que resulta num recinto com uma expressão equilibrada e se traduz através de uma sensação de recolha e encerramento.

A imagem monumental do cemitério neoclássico alcançada na intervenção de Annibale Forcellini em 1858, como já referido, erguida acima do nível da água e murada em todo o seu perímetro, é contrastada com a proposta de Chipperfield. O arquitecto contrapõe essa “monotonia” com uma intervenção mais aberta ao despojar a nova ilha de uma barreira visual. É promovida a permeabilidade da obra ao olhar e à subida e descida das marés, tornando-a capaz de “*caracterizar os [seus] elementos de um modo mais físico, e de estabelecer uma relação com a lagoa, o que o cemitério*

¹⁰⁰ Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág.181

¹⁰¹ “precise idea of what should happen in a given place” Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 103

¹⁰² Em CECILIA, Fernando Márques; LEVENE, Richard – “David Chipperfield: 1991 – 2006”. Madrid, El Croquis ed., 2006, pág. 246

¹⁰³ Optando por construir na zona mais a norte da nova ilha, Chipperfield condensa os blocos construídos apenas num dos lados da intervenção, garantindo uma maior liberdade da restante área.

¹⁰⁴ Em OLIVEIRA, Maria Manuel, op. cit. Um *ghât* é uma escadaria que desce em direcção a um corpo de água, em particular a rios considerados sagrados. É um elemento arquitectónico particularmente usado na Índia. Neste contexto considera-se o elemento simbólico do *ghât*, apesar de este não ser tradicionalmente usado na cultura ocidental.

¹⁰⁵ “Informed by the principles of *scorci* (views), *giardini* (gardens) and *corti* (courtyards), this spatial organization creates a more varied and hierarchical landscape.” Em Next : 8th International Architecture Exhibition: 2002/ La Biennale di Venezia”. Veneza, Marsilio, 2002, p. 424

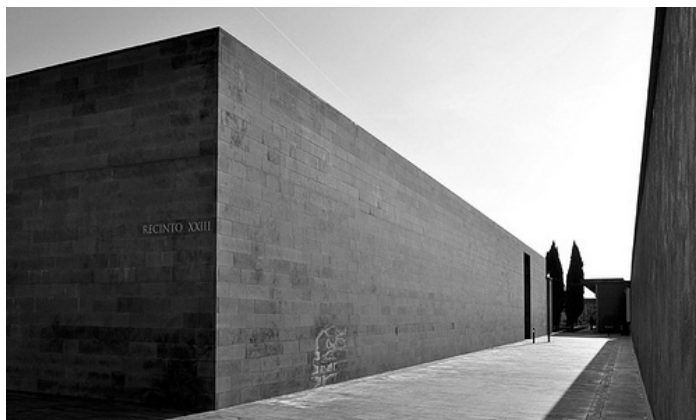


Figura 87
Contacto com o
recinto antigo

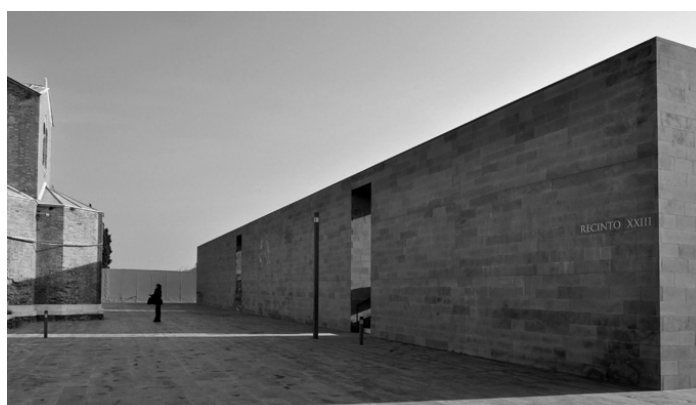


Figura 88
Contacto com o
recinto antigo



Figura 89
Primeira fase em
construção

nunca fez”¹⁰⁶. Este gesto permite estreitar a relação entre o cemitério, a água que o rodeia e a cidade, atenuando “*o carácter de protecção e exclusão da necrópole oitocentista, permitindo-se a contaminação pelo sentido do lugar, da paisagem e da urbanidade do território que a envolve*”¹⁰⁷.

Parafraseando as palavras do próprio arquitecto, o projecto revelou-se desafiante principalmente ao nível técnico, tendo em conta o facto de o novo aterro estar a ser construído com material que provinha das escavações dos canais venezianos. Estas terras continham propriedades muito tóxicas que levaram à necessidade de realizar estudos sobre o impacto ambiental da intervenção lagunar. Associando a problemática do enterro de defuntos numa ilha, cujos fluídos provenientes das diferentes fases de decomposição não podem nunca ser despejados para as águas da lagoa, foi necessário ter em conta a possibilidade real de um impacto ambiental nefasto. Os riscos precisaram de ser avaliados para serem evitados, ou pelo menos controlados recorrendo a técnicas de construção avançadas e especialmente sensíveis que permitissem o sucesso de estrutura da obra¹⁰⁸.

Apesar de o concurso ter sido realizado em 1997 e a previsão da conclusão da obra ter sido apontada para o ano 2013, tanto a primeira como a segunda fase do projecto se encontram ainda em processo de construção, estando consideravelmente atrasada relativamente às datas inicialmente previstas. Até ao momento da impressão da presente dissertação apenas foi construído um primeiro bloco de pátios, *Corte dei quattro Evangelisti*, e iniciada a construção dos edifícios técnicos (figura 89).

¹⁰⁶ “characterizing the elements in a more physical way, and of establishing a relationship with the lagoon, which the cemetery has never done” Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 103

¹⁰⁷ Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág.181

¹⁰⁸ “We had to an environmental impact study (...) The part of the island we’re building now is made out of material that’s been dredged out of the canal, [which] is highly toxic. And you can imagine the issues of burying bodies in an island. I don’t want to get too technical, but there are fluids involved, and those fluids should never, ever seep into the lagoon. All these different issues are completely intertwined with the environmental issues of Venice – how the tide moves, how the currents work.” em MARCUS, J. S. – “Of Museums and Cemeteries” publicado em The Wall Street Journal a 29 de Outubro de 2009. <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703792304574503763695817996>>



Figura 90
San Michele
em relação com
Veneza
(vista de satélite)



Figura 91
Alinhamentos
com os cursos de
água

3.3.2 | Relação com a envolvente

“Everything starts with space. To make space is the first motivation, the first responsibility, the first problem. Space gives form, space gives plan. The plan is not a generator, it is a diagram for a spatial idea”¹⁰⁹

Ao caminharmos por *Fondamente Nove*, na margem norte de Veneza, o *cimitero monumentale cittadino* (San Michele) apresenta-se em toda a sua grandiosidade e esplendor na lagoa, murado a todo o perímetro em tijolo vermelho, numa posição de elevado destaque. O recinto, inserido entre Veneza e Murano, apresenta as fachadas principais voltadas para cada uma destas ilhas sendo muito distintas entre si. A fachada que encara Veneza apresenta-nos uma imagem geométrica clara e monumental. Em contrapartida a fachada voltada para Murano apresenta-se desconexa nos seus elementos, sem nenhum componente que estabeleça a coesão entre as partes. É interessante verificar que esta frente distingue-se completamente das restantes, não apresentando a mesma imagem murada presente no recinto.

Nas palavras de Álvaro Siza “*a relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre fi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva*”¹¹⁰. Se traçarmos duas linhas, uma a partir do *rio dei Gesuiti* e outra a partir do *rio dei Mendicanti*¹¹¹, percebemos que o recinto antigo se encontra sensivelmente enquadrado entre os dois cursos de água. Esta posição faz com que o cemitério seja parte integrante do *Sestiere di Cannaregio*, um dos vários bairros venezianos, alinhando-se com o limite oriental do mesmo. Contudo, as sucessivas intervenções a que foi sujeito para o aumento de terra livre fizeram com que o equipamento se expandisse assimetricamente. O espaço, ao crescer pela lateral sudeste e pendendo para o *Sestiere di Castello*, encontra um novo alinhamento no actual *Hospedale* de Veneza. A nova ilha proposta por Chipperfield para a segunda fase (por construir) fará com que o cemitério se desenvolva ainda mais no lado oriental. Esta parte da intervenção irá permitir ao equipamento assumir uma intenção para a sua assimetria e simultaneamente fará com que se encontre de novo enquadrado entre dois cursos de água - encontra o novo alinhamento no *rio di Santa Giustina*. Desta forma consideramos que o arquitecto procura não apenas evidenciar o carácter assimétrico da

¹⁰⁹ “Tudo começa com espaço. Criar espaço é a primeira motivação, a primeira responsabilidade, o primeiro problema. O espaço dá forma, o espaço cria a planta. A planta não é geradora, é o diagrama para a ideia espacial.” Em CHIPPERFIELD, David - “Theoretical Practice”. Londres, Artemis, 1994, pág. 46

¹¹⁰ Em SIZA, Álvaro – “Imaginar a Evidência”. Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 17

¹¹¹ Este rio também pode ser designado por rio de San Zanipolo e acompanha o traçado da *Fondamenta Medicanti*.

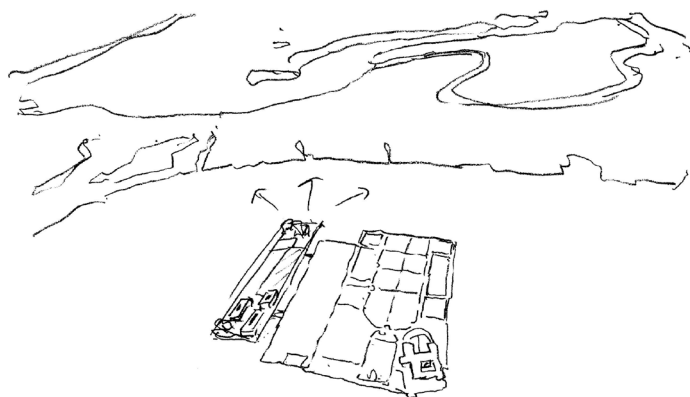


Figura 92
Esquisso da nova
relação com a
cidade



Figura 93
San Michele
vista de Veneza

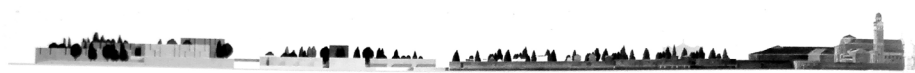


Figura 94
Alçados
Norte e Sul



Figura 95
Secção pela
2ª fase

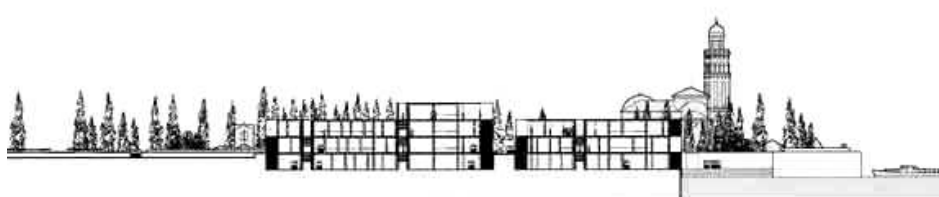


Figura 96
Aproximação
(2ª fase)

intervenção, mas também devolver uma certa componente simbólica nos alinhamentos definidos pelos cursos de água, atendendo que a água é frequentemente associada à fonte da vida e à purificação¹¹². Tal atitude de desenho projectual pode não ter sido tomada deliberadamente com esta intenção, segundo Mircea Eliade “*o símbolo liberta a sua mensagem e preenche a sua função, mesmo quando o seu significado escapa à consciência*”¹¹³. Desta forma, parece-nos razoável de assumir o valor simbólico da opção de projecto, mesmo que estes alinhamentos não tenham sido inicialmente definidos como tal.

Ao propor a nova ilha, Chipperfield aumenta a área de fachada presente na paisagem da lagoa avistada de Veneza. A materialização desta nova porção de terra poderia impor-se de diferentes maneiras, com possíveis variantes entre as seguintes opções: continuar a estética monumental e recriar o grande muro de tijolo; optar pela atitude oposta e libertar-se do limite físico construído; ou combinar ambas as vertentes, murando parcialmente a *terra nuova*. Chipperfield opta por enveredar pela criação de uma nova imagem que irá contrastar com o recinto encerrado presente. Ao invés de acompanhar a estética monolítica e praticamente uniforme do recinto murado¹¹⁴, opta por despir o muro, mostrar os edifícios construídos e as plataformas planas que baixam de cota até tocarem a água. A proposta abandona a monumentalidade, contraria o encerramento do recinto e abre a nova área do equipamento para a cidade e para a lagoa, como se se recusasse a manter a morte como assunto proibido e relegada para um sítio “isolado”¹¹⁵. Desta forma o arquitecto inclui a cidade no cemitério, resgatando e integrando San Michele - ilha dos mortos – à cidade de Veneza.

*“The essential thing was that the shape of the building as a whole should not be closed in or in any way tied down to a definitive formula; that it should remain an open embellishment to the waterside”*¹¹⁶

¹¹² “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência (...) As águas, massa indiferenciada, representam a infinidade dos possíveis ...” em CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – “Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números”. Lisboa, Teorema Ldas., 1994, pág. 41

¹¹³ Em ELIADE, Mircea – “Cahier de l’Herne”, Ed. Livre de Poche. 1978, p.360. Cit. In SCHWARZ, Fernand, DURAND, Gilbert, MORIN, Edgar- “Mircea Eliade. O Reencontro com o Sagrado”. Lisboa: Edições Nova Acrópole, 1993, p. 137

¹¹⁴ Se desenharmos um alçado esquemático desta fachada, podemos resumi-lo a uma linha horizontal única que marca o topo do muro. Este plano único apenas é perturbado pelos ciprestes cujos cumes apontam o céu e interrompem o seu ritmo horizontal.

¹¹⁵ Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 104

¹¹⁶ “O essencial era que a forma do edifício como um todo não fosse fechada sobre si mesmo nem amarrado a uma fórmula definitiva; deveria manter-se como um embelezamento aberto para a frente de água”. Sobre o projecto do Hospital de Veneza de Le Corbusier, em MAZZARIOL, Giuseppe - “Le Corbusier in Venice”, pág. 241. tal como citado em SARKIS, Hashim – “Le Corbusier’s Venice Hospital and the Mat Building Revival”. Munique, Prestel, 2001, pág. 24

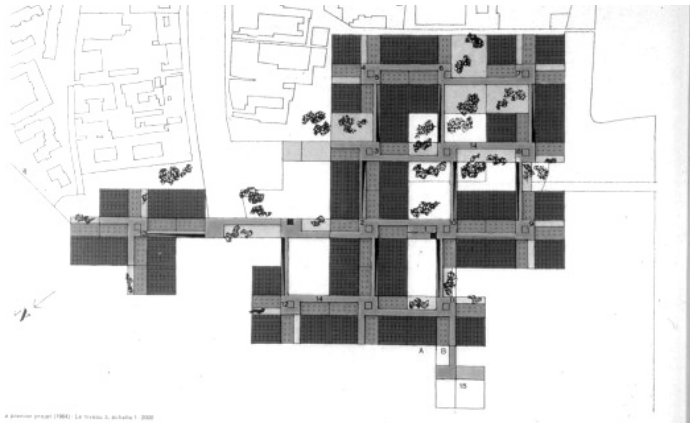


Figura 97
 Planta do
 Hospital de
 Veneza
 (Le Corbusier,
 c. 1964)



Figura 98
 Maqueta do
 Hospital de
 Veneza
 (Le Corbusier,
 c. 1964)

Chipperfield adopta, quase comparativamente, a mesma atitude tomada por Le Corbusier, nos anos sessenta, quando este desenha o projecto para o Hospital de Veneza, que acabaria por não ser construído. Este arquitecto encarava a cidade como um todo composto por edifícios e que cresce através da justaposição de novos edifícios, os quais apresentam a capacidade de se integrar (ou não) na mesma. Para Le Corbusier, um dos pontos essenciais do projecto era que a presença do hospital fosse notada¹¹⁷, mas antes que ele se apresentasse como uma parte integrante na cidade¹¹⁸. Procurava uma integração com a envolvente, mas sem passar despercebido e o mesmo se passa com a intervenção de San Michele. A nova ilha irá mostrar-se completamente distinta da imagem de Forcelini, ao despir o muro e ao assumir uma estética díspar da existente em San Michele. Esta situação não significa a recusa em abraçar a pré-existência. A arquitectura da proposta mostra-se diferenciada enquanto procura a sua implementação de modo complementar.

¹¹⁷ O novo hospital deveria assumir-se como um equipamento excepcional, mas mesclar-se com a restante malha urbana, não procurando afirmar-se como distinto do local que ocupa.

¹¹⁸ “The city was the buildings, and the hospital was an extension of those buildings”, COLQUHOUN, Alan tal como citado em SARKIS, Hashim – “Le Corbusier’s Venice Hospital and the Mat Building Revival”. Munique, Prestel, 2001, pág. 31



Figura 99
San Michele
vista de Veneza

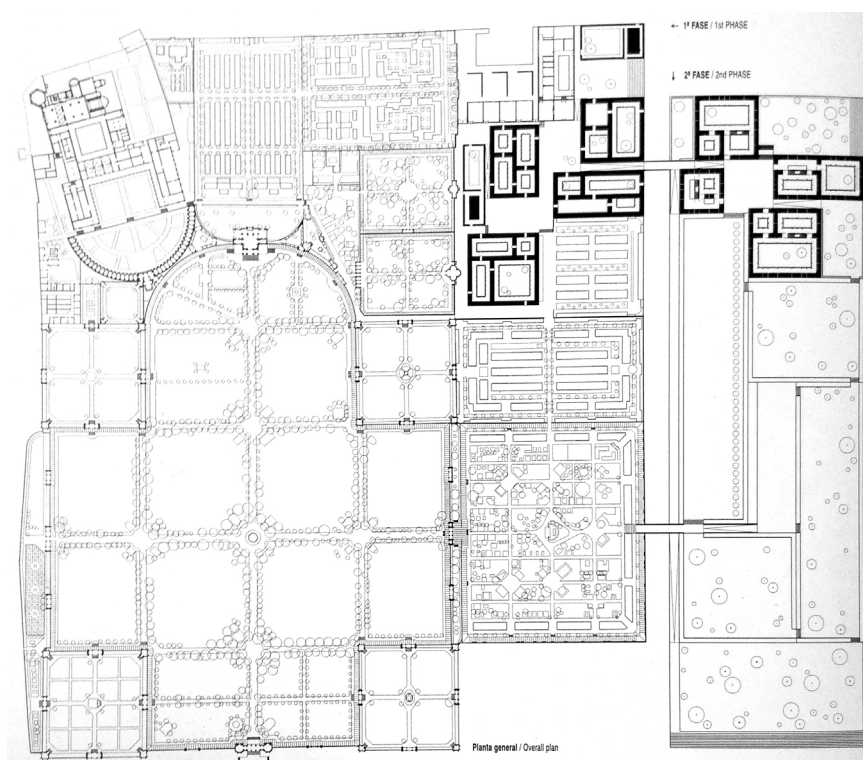


Figura 100
Planta da
intervenção de
David
Chipperfield

3.3.3 | Materialização do objecto

*“The site and its environment are honoured as much as the specific needs of the client, and in all of them (...) the brilliance of the solution can be learnt – not so much from plan and elevation as from the section. (...) it is the section which is the generator.”*¹¹⁹

Chipperfield afirma continuamente que a arquitectura permite encontrar soluções em si mesma ao envolver-se no concreto das questões físicas e práticas. O arquitecto descreve as ideias sobre a arquitectura como não sendo de percepção imediata, o que impossibilita descortinar o que as fundamenta, caso fosse possível clarificar essas mesmas ideias, estaríamos a negar a sua ambiguidade e poesia¹²⁰ e a arquitectura não poderia ser percebida nos moldes em que a conhecemos.

Reconhecendo os seus limites culturais, históricos e físicos¹²¹, a planta do projecto é lida como uma série de edifícios rectangulares definidos a partir de uma grelha geradora, pois *um módulo mede e unifica e um traçado regulador constrói e satisfaz*¹²². A grelha é de 2.80 m por 2.80 m, a partir da qual são construídos doze edifícios que se distribuem entre as duas áreas designadas para a construção da primeira e da segunda fase do projecto, e uma área livre de edifícios, uma zona ajardinada. É possível sintetizar os elementos reguladores do espaço que caracterizam esta intervenção em três: blocos (de equipamentos técnicos ou de pátios para sepulcro), plataformas descendentes e escadaria final. Os edifícios espalham-se de um modo desigual no espaço, criam uma malha semelhante à de Veneza, numa tentativa de recuperar a identidade que caracteriza a cidade. Através dos enfiamentos e vistas em escorço, da criação de praças ou *campi*, de claustros, de ruas e jardins, Chipperfield procura a familiaridade citadina em contraste com a rigidez do desenho clássico dos alinhamentos e outros elementos que caracterizam o cemitério existente. A organização dos componentes da proposta (desde pequenos edifícios a outros maiores, paredes, fontes e áreas ajardinadas) permite uma apropriação do espaço mais coesa com o que representa a cidade.

¹¹⁹ “O local e a sua envolvente devem ser tidos em conta como as necessidades específicas do cliente, e em todas elas (...) a excelência da solução pode ser percebida – não tanto pela planta e alçado como pelo perfil (...) o perfil é o gerador”, em CHIPPERFIELD, David – “Theoretical Practice”. Londres, Artemis, 1994, pág. 12

¹²⁰ “Architecture engaged in physical and practical concerns allows ideas to be resolved within itself, ideas it is not possible to clarify, to disentangle and precisely describe, because that would mean denying their physical existence, the ambiguity and poetry” Ibidem, pág. 28

¹²¹ “[architecture] must recognise its limits in place (culture), time (history) and body (material)...” Ibidem, pág. 17

¹²² Em LE CORBUSIER – “Por uma arquitectura”. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo, Perspectiva, 2009, pág. 44



Figura 101
Recinto XXI
(à direita)



Figura 102
Recinto XIV
(à esquerda)



Figura 103
Maqueta dos
edifícios técnicos

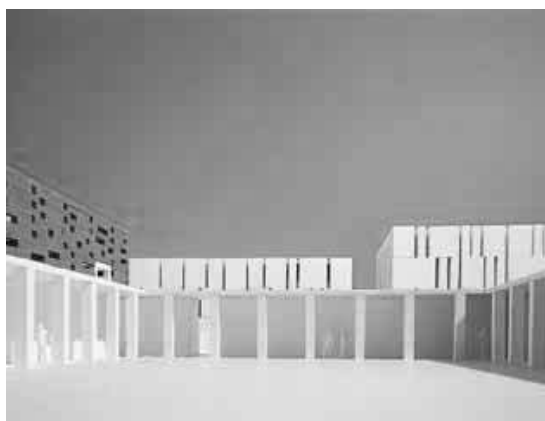


Figura 104
Maqueta dos
edifícios técnicos

A passagem do cemitério neoclássico para o espaço contemporâneo proposto por Chipperfield efectua-se através do corredor entre os recintos III, também conhecido por *Papadopoli*, e XXI e o recinto XIV, ou *Rap. Greci* (figuras 101 e 102). A nova obra apresenta-se na materialização de um primeiro grande bloco cor cinza - o Recinto XXIII, ou Recinto dos Quatro Evangelistas - que se separa do cemitério neoclássico, e gera uma área vazia a toda a volta que lhe permite afirmar-se como o novo elemento, mas entrecruzando-se com o antigo. As fachadas em pedra lisa do Recinto XXIII contrastam com os muros texturados do antigo cemitério e outros elementos mais rugosos modificados pela acção do tempo. Atendendo a que o novo recinto se insere entre três já construídos – recintos XIV, XXI e XXII – a nova materialidade poderia mostrar-se demasiado contrastante, mas a uniformidade da intervenção garante a capacidade de se entrosar perfeitamente com o espaço que o rodeia na zona “de ar” que os separa. São partes distintas, mas que se complementam, o novo dialoga com o existente.

A pavimentação e revestimento dos pavilhões recorre ao uso do basalto, pedra de cor cinza que vem contrastar com os tons terra perceptíveis em vários elementos presentes em todo o cemitério, sendo esta trabalhada mecanicamente para obter uma superfície completamente lisa. O cinzento está previsto como tonalidade comum a toda a intervenção, uniformizando-a, e actualiza a imagem do cemitério trazendo-a para a contemporaneidade¹²³.

Para a intervenção está prevista a construção de doze edifícios numa composição harmoniosa que permite deambular entre eles, onde surgem novos espaços, entre os corredores e os alargamentos destes até formarem praça – a dinâmica cria o ritmo curioso de quem descobre a arquitectura. Quatro dos edifícios albergam funções técnicas como a capela e o crematório, o ossário e o cinerário comum¹²⁴ (figuras 103 e 104).

Os restantes oito edifícios da proposta desenhada constituem os novos recintos que devem albergar no seu interior as novas áreas de sepulcro, distribuindo-se de igual forma (em quantidade) pelas duas fases da intervenção. Estes são caracterizados pela sua aparência monolítica e formas regulares e rectangulares, variando em dimensão e volume, constituídos por diferentes números de pátios dentro do limite exterior. Os novos edifícios contrastam de um modo muito evidente com as formas existentes, já que por tradição, e como é possível observar, os recintos de San Michele estão justapostos

¹²³ Não foi encontrada informação de relevo relativamente a outros materiais para o revestimento dos edifícios técnicos, mas pela análise dos alçados e fotografias de maquetes (ver anexo/imagem x) é perceptível a existência de outro material que até ao momento não foi clarificado.

¹²⁴ Sobre estes edifícios a informação disponível, escrita ou desenhada, é escassa e de pouca relevância para a descrição da obra em estudo. Por este motivo não iremos entrar numa discussão especulativa sobre a localização, pormenores construtivos e possíveis significados simbólicos atribuídos aos mesmos.

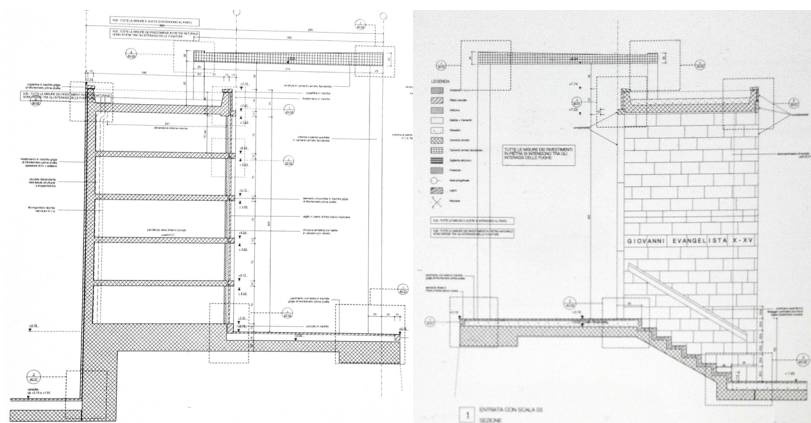


Figura 105
Cortes
construtivos



Figura 106
Claustro não
ajardinado



Figura 107
Claustro
ajardinado



Figura 108
Gavetas de
ossários
(ao fundo)

e separados por muros. Os quarteirões antigos acolhem no seu interior corredores de campas ou de blocos altos e estreitos para o sepulcro dos defuntos em gavetas, em vez de se apresentarem como um edifício com novos espaços separados entre si.

O modo como se distribuem os blocos no espaço faz com que se assemelhem a pequenas “ilhas”, numa breve representação da cidade de Veneza.

Os limites são definidos a partir de paredes com 2,80 metros de espessura, que se integram na grelha modular geradora, e que têm a capacidade de inclusão dos espaços para sepulcro em gavetas verticais - dimensão que também é usada para criar as paredes que dividem os pátios (figura 105). Os pátios, tal como os blocos, diferem em tamanho e variam ainda em número no interior dos recintos. Os pormenores utilizados nos pátios, apesar de semelhantes, garantem uma identidade única para cada um. De forma comum encontramos um carácter claustral garantido pela presença de pórticos, o que nos remete para os átrios das antigas casas nobres Romanas, numa apropriação da arquitectura clássica. Os pilares dos pórticos variam entre duas formas, a quadrangular com 25 cm de lado, ou a circular com um diâmetro da mesma medida, mantendo a mesma proporção, o que cria uma imagem final muito distinta; as bases encontram o pavimento alinhando-se com a estereotomia do piso. A laje que se apoia nos pilares pode terminar de duas formas: à face ou através de uma tangente (nos pilares quadrangulares e circulares, respectivamente) o que permite uma leitura aberta, limpa e suave, uma superfície lisa que faz a transposição entre o material rígido do mundo físico e o etéreo do céu; ou avançar ligeiramente (usando a mesma dimensão dos pilares) e criar uma linha de sombra, obscurecendo a separação.

O espaço central distingue-se em dois tipos: ajardinados, dentro do espaço delimitado pelos pilares na sua totalidade, que joga com pequenas sebes e outra vegetação no seu perímetro ou num arranjo paisagístico como se de um pequeno jardim francês se tratasse¹²⁵; ou sem o uso de verdes, mantendo o carácter sóbrio da intervenção com a estereotomia simples do pavimento (figuras 106 e 107).

A estas zonas centrais podem ainda ser acrescentados pequenos poços cúbicos ou cilíndricos colocados em diferentes pontos do jardim. Nos cantos interiores dos claustros, a aresta de fecho é interrompida em ambos os lados, o que permite a abertura entre as paredes e cria pequenos espaços libertos de campas. Estas áreas dão lugar a fontes ou a pequenas gavetas empilhadas verticalmente para o depósito de ossadas (figura 108), uma vez que de 10 em 10 anos há uma reavaliação das campas de forma a

¹²⁵ Parece-nos que a primeira ideia do arquitecto seria manter estas áreas verdes limpas e geométricas, exceptuando pela presença de árvores que trariam o carácter mais orgânico à obra. Contudo, a arquitectura é feita para as pessoas e estas apropriam-se do espaço. Esta apropriação resulta num cuidado menos atento da vegetação que vai crescendo sem rumo e que não permite a leitura rigorosa e clara pensada inicialmente.



Figura 109
Entrada de luz

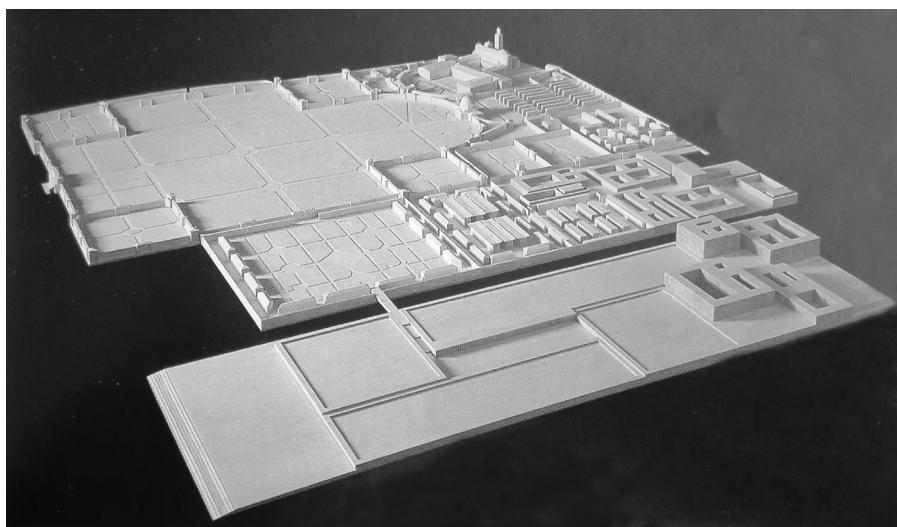


Figura 110
Maqueta da
intervenção



Figura 111
Secção pela
escadaria final

permitir mais espaço de sepulcro, a renovação do uso do terreno e permite às famílias dos defuntos manter a sua memória no mesmo local. O contraste entre a luz vibrante presente nos claustros e estes espaços fortemente encerrados encontra o seu equilíbrio numa abertura criada na lage de cobertura sobre o local da fonte ou das gavetas. Esta permite a penetração da luz zenital como uma pequena cascata que ilumina este interior, num forte contraste de luz e sombra ou numa mancha difusa de acordo com a iluminação natural (figura 109).

A grande área ajardinada que domina a maior parte da nova ilha, tal como dito em páginas anteriores, é destinada à inumação e é construída através da subdivisão em plataformas, “*em múltiplos parterres (retomando e reformando o conceito do recinto neoclássico)*”¹²⁶, que baixam regularmente de cota em direcção a Veneza, como uma desconstrução da rampa. Caracteriza-se pelos grandes espaços verdes interrompidos por árvores num arranjo paisagístico simples e rigoroso até encontrar, através de uma grande escadaria, a superfície plana da água. As plataformas possuem um carácter que contrasta de forma muito evidente com a estética do cemitério existente pois, para além de desprovido do elemento “muro” que caracteriza o recinto, esta extensa área não se divide em recintos mais pequenos à excepção dos blocos que se distribuem na zona norte, sendo quase totalmente desprovida de edifícios e divisórias edificadas, com a excepção das barreiras visuais criadas pelas árvores.

O desenho geometrizado vai de encontro ao neoclássico utilizado nos maiores recintos do coração de San Michele, reinterpreta-o como contemporâneo e clarifica-o, mas parece-nos ao mesmo tempo procurar a abertura que caracteriza o modelo nórdico e, apesar do rigor dos alinhamentos, também a fluidez associada a este modelo.

Na criação desta dicotomia entre a abertura e o encerramento total do equipamento, é promovido o diálogo entre o antigo e o novo, tão comum em Veneza, e ainda com a mesma sem que os dois se anulem, resultando antes numa afirmação da sua artificialidade face à estética da cidade. O remate final do novo aterro, através da extensa escadaria, funciona como o elemento unificador deste discurso entre as partes trazendo ainda a si a lagoa, imbuindo-a de carga simbólica que é intensificada pela apropriação do *ghât* e da despedida por este apontada (figura 111). O desenho do espaço é feito de modo a possibilitar a deambulação e a apropriação deste, permite-nos sentir a curiosidade da descoberta, questionar o que sucede a cada passo, já que *se a composição de uma obra se basear em desarmonia e fragmentação, em ritmos quebrados, ‘clustering’ e quebras estruturais, a obra pode de facto transmitir mensagens, mas a compreensão da mensagem apaga a curiosidade e o que resta é a pergunta quanto à utilidade do objecto arquitectónico para*

¹²⁶ Em OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007, pág.181

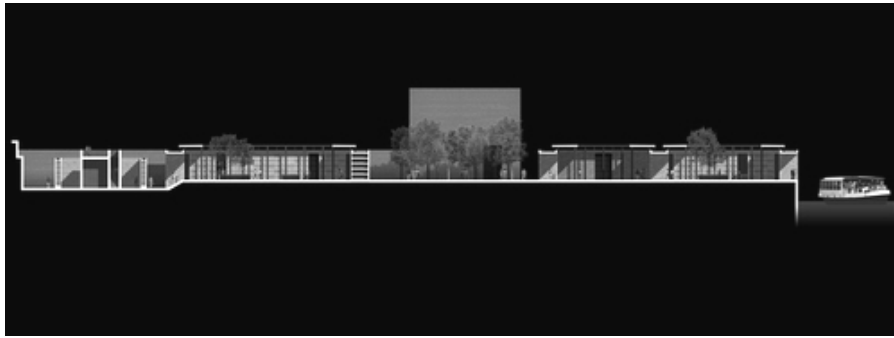


Figura 112
Secção pela 1ª
fase de
intervenção

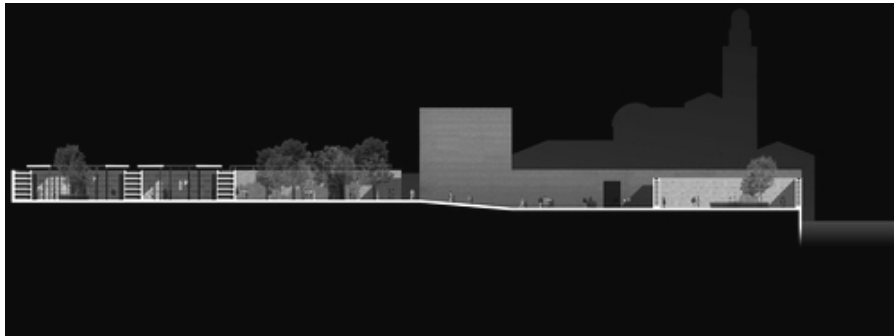


Figura 113
Secção pela 1ª
fase de
intervenção

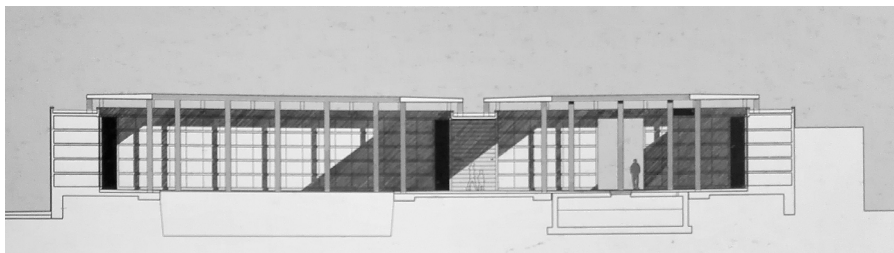


Figura 114
Secção tipo dos
recintos



Figura 115
Entrada de luz

*a vida prática*¹²⁷. A ampla vista sobre Veneza, permitida em todo o novo aterro, possibilita a comunhão entre a vida e a morte.

Limitando o uso de símbolos ao mínimo do que nos parece indispensável a um espaço dedicado ao culto da morte, mas que procura neutralizar-se seguindo um enquadramento laico, apenas são utilizados elementos com uma carga simbólica que seja comum a mais do que uma tradição, mesmo que não se aplique a todas elas ou o seu significado não seja exactamente o mesmo. A presença destes apontamentos sente-se com maior incidência nos vários recintos e nos seus claustros. Os números, a presença da luz, as fontes e os poços, bem como a simples presença da água, todos estão imbuídos de um carácter simbólico inegável¹²⁸. Chipperfield faz uso destes elementos como elos de ligação¹²⁹, são estes que nos trazem a analogia com o transcendente e o místico associado à passagem para o desconhecido e com aquilo que não percebemos.

O local de confronto entre a vida e a morte tem, necessariamente, uma carga complexa. Encontrar o equilíbrio entre as duas exige uma procura intensiva através de vários confrontos, sejam eles entre luz e sombra, cheio e vazio, o uso de um símbolo que possua em si mesmo essa qualidade. Seguindo esta linha de pensamento, a intervenção propõe a construção de oito novos recintos. Na numerologia o número *oito* representa “*a oitava, a realização, o equilíbrio, o repouso, o acorde perfeito, a balança dos cabalistas, o baptismo dos cristãos, o mundo intermédio entre a circunferência do céu e a quadratura da terra, o ponto de paragem na manifestação*”¹³⁰. É o número do equilíbrio. O sinal matemático que representa o infinito é um oito deitado e fugindo ao rigor matemático a carta número oito do *Tarot* de Marselha representa a Justiça, símbolo do equilíbrio e de completude totalizante e na busca de uma ambiguidade que seja apropriada a diferentes usuários, são também oito os pátios desenhados pelo arquitecto. Mais uma vez, é possível que seja uma especulação, mas esta atitude parece revelar uma intenção de projecto coerente com a aceitação das diferentes crenças que podem convergir e para a criação de um espaço neutro.

A presença da *luz*, símbolo de vida, é frequentemente associada à oposição às trevas (figura 115). Enquanto a luz representa a salvação e a felicidade, as trevas

¹²⁷ Em ZUMTHOR, Peter – “Pensar a Arquitectura”. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 12

¹²⁸ É possível que a designação destes elementos enquanto símbolos intencionais possa estar incorrecta, mas atendendo às características da intervenção e à importância do peso simbólico e físico da morte na nossa sociedade, a interpretação destes símbolos surge como coerente com o projecto.

¹²⁹ “...um símbolo é igualmente um elemento de ligação pleno de intervenção e analogia. Une o que é contraditório e reduz as oposições. Não podemos compreender nada, nem comunicar nada, sem a sua participação. A lógica depende dele, pois apela ao conceito de equivalência e a própria matemática, com os seus números, apenas se exprime por meio de símbolos” em BENOIST, Luc – Signos, Símbolos e Mitos. Tradução: Paula Taipas. Lisboa, Edições 70, 1999, pág. 10

¹³⁰ Ibidem, pág. 70



Figura 116
Poço circular



Figura 117
Poço
quadrangular



Figura 118
Fonte

significam, no espectro oposto, o mal, a infelicidade, a perdição e a morte¹³¹. Está presente em todo o recinto, é a luz que nos permite a percepção do espaço, mas é nos pátios que lhe podemos atribuir o valor simbólico, nos claustros e nos rasgamentos da cobertura das zonas de fontes e ossários. A intensidade com que penetra o espaço vai variando consoante o local que ilumina e ainda mediante a hora do dia, “*vai desde a projecção do desenho do raio de luz até ao silêncio da aspersão: um grande intervalo rigoroso e palpável. A montagem de todos os elementos é, evidentemente, coerente*”¹³². É este jogo entre as pequenas variantes da intensidade da luz nas superfícies que dão vida à arquitectura, e que nos permite ver na luz o valor simbólico da vida e da salvação, do transcendente. Este elemento tem a capacidade de se associar aos outros e validar a sua presença, criando “atmosfera” com aquela que é a matéria menos substancial para o arquitecto, a luz¹³³.

Os *poços*, colocados nas áreas verdes mediante alinhamentos que se proporcionam pelo desenho geral do claustro, são um elemento de cariz simbólico transversal a várias tradições. Têm em si a capacidade de sintetizar os três elementos: a *Água*, a *Terra* e o *Ar*¹³⁴ e acabam por fazer uma ligação com a realidade da ilha do cemitério, que está rodeado por água e está presente em todas as fontes e no novo canal resultante da construção da nova ilha, é composto por terra e, obviamente, o ar actua sobre ela. No espectro simbólico de ar, o facto de o equipamento ter este fim específico possui a capacidade o ligar também ao momento pós morte que pode ser traduzido como uma passagem para o elemento ar. Outra simbologia associada a estes objectos advém dos dois formatos utilizados: o círculo que representa o céu e a centralidade do movimento, e o quadrado que significa a terra e o estático¹³⁵ (figuras 116 e 117). Da mesma forma que o número oito representa o equilíbrio cósmico, este elemento procura, de alguma forma, essa mesma harmonia, entre o céu e a terra, entre a vida e a morte.

A *fonte* é o símbolo da água viva (figura 118), expresso “*principalmente pela*

¹³¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1994, pág. 423

¹³² Em SIZA, Álvaro – “Imaginar a Evidência”. Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 53

¹³³ “Light is the least substantial of the architect’s materials...”, em CHIPPERFIELD, David – “Theoretical Practice”. Londres, Artemis, 1994, pág. 14

¹³⁴ “...reveste-se de um carácter sagrado em todas as tradições: realiza como que uma síntese das três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; dos três elementos: a água, a terra e o ar; é um meio vital de comunicação. É também um microcosmos, ou síntese cósmica. Faz a comunicação com a morada dos mortos (...) O poço é o símbolo da abundância e a fonte da vida” Em CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1994 pág. 532

¹³⁵ “O círculo é o desenvolvimento do centro no seu aspecto dinâmico enquanto o quadrado o representa no seu aspecto estático. É por isso que o círculo representa o céu como exprimem os três recintos circulares da Jerusalém celeste, ao passo que o quadrado simboliza a Terra e é por essa razão que o Paraíso terrestre é quadrado”, em BENOIST, Luc – Signos, Símbolos e Mitos. Tradução: Paula Taipas. Lisboa, Edições 70, 1999, pág. 51



Figura 119
San Cataldo,
Modena
(A. Rossi)



Figura 120
Residência de
Estudantes,
Chieti
(G. Grassi)



Figura 121
Casa per gli
Anziani,
Galliate Novara
(A. Monestiroli)

nascente que jorra no meio de um jardim, ao pé da Árvore da Vida, no centro do Paraíso terrestre, e que, seguidamente, se divide em quatro rios que correm em direcção às quatro direcções do espaço”¹³⁶. Segundo as terminologias, a fonte é a vida, ou a imortalidade ou ainda a fonte do conhecimento. No cemitério podemos associar a fonte não só como um elemento prático que permite a obtenção da água, mas a representação da possibilidade de vida. Para além deste valor, é importante notar que os diferentes efeitos sonoros produzidos pela queda da água podem ser associados a sensações de paz e meditação e que o correr da água é indicativo de um percurso do ciclo eterno que é a vida¹³⁷.

Segundo o arquitecto londrino, os elementos principais da arquitectura são o espaço, o material e a luz e é através destas partes que a obra é construída. Ao analisarmos a volumetria e a saturação entre a massa e o vazio é perceptível a leveza da intervenção desenhada para a ampliação de San Michele. Quando opta por colocar o peso da massa construída na zona noroeste, permite o vazio, a negação do cheio, e uma maior abertura a sudeste, num equilíbrio aparentemente precário, mas que permite a criação de um jogo de volumes perceptível quando analisado o desenho do perfil da obra. Atendendo a que Chipperfield atribui maior importância à secção do que à planta geral das suas intervenções, é mais importante entender o perfil arquitectónico deste cemitério, já que é este afinal o criador do projecto.

Neste projecto é perceptível um conjunto de influências arquitectónicas que permitem a sua evolução, nomeadamente da italiana, em *Aldo Rossi* na intervenção de Modena para a ampliação do cemitério onde confere uma imagem moderna ao seu projecto que se relaciona com a pré-existência, ou *Giorgio Grassi* na residência de estudantes em Chieti, entre 1976-79, caracterizada pelos porticados onde é procurado o desenvolvimento não só da área da residência em si, mas também de um espaço público para a zona mais “feia” da cidade¹³⁸; ou ainda *Antonio Monestiroli* (que também concorreu neste concurso) na *Casa per gli Anziani* em Galliate Novara, 1982, bem como uma notável influência da arquitectura japonesa (que está presente no desenvolvimento de todas as suas obras e na sua evolução enquanto arquitecto) resumindo a arquitectura aos seus elementos essenciais, traduzindo-se numa linguagem pura e com maior impacto. As formas essenciais são as clássicas, apenas actualizadas para que as sensações sejam amplificadas. A arquitectura atinge nesta obra os mesmos

¹³⁶ Em CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1994, pág. 334/ 335

¹³⁷ Sobre o percurso da água na igreja do Marco, do arquitecto Álvaro Siza. Em ROCHA, Francisco – “Morte, Espaço e Arquitectura: das ideias às Formas, um Projecto”, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 53

¹³⁸ Adaptação do discurso de *Giorgio Grassi* aquando da palestra de lançamento do seu livro “Alberti e a Arquitectura Romana” na FAUP a 12 de Fevereiro de 2015.



Figura 122
Acesso ao
Recinto XXIII

pontos espectáveis e associados ao lugar *cemitério*, mas estes apresentam-se imbuídos de uma profundidade distinta, mais intensa, mas menos carregada de valor negativo. A arquitectura é capaz de nos proporcionar uma compreensão (talvez) melhor desta intervenção e do valor simbólico que adiciona ao tradicionalmente associado a um equipamento com estas características. É a experimentação de novos espaços na procura de novas realidades e vivências.

Talvez possamos utilizar aqui as palavras de Peter Zumthor quando nos diz *“Penso não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções. E manter-se fiel à natureza das coisas a criar, e confiar que a obra, desde que seja inventada com a adequada precisão para o lugar e função, desenvolve a sua própria força sem necessitar de nenhum acessório artístico”*¹³⁹.

Este projecto revela-se não apenas como uma proposta que pretende encontrar um equilíbrio com a arquitectura existente, criando o seu novo mundo e identidade, mas também ser percebida como um acto crítico tão único quanto concreto na procura do seu espaço.

*“We can evaluate the power of architecture only when we accept the premise that it is capable of bringing about only rather small changes.”*¹⁴⁰

¹³⁹ Em ZUMTHOR, Peter – “Pensar a Arquitectura”. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 29

¹⁴⁰ “Apenas podemos avaliar o poder da arquitectura quando aceitarmos a premissa de que é capaz de trazer mais do que apenas ligeiras mudanças” CHIPPERFIELD, David tal como citado em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 104



Figura 123
Aproximação ao
Recinto XXIII



Figura 124
Recinto XXIII

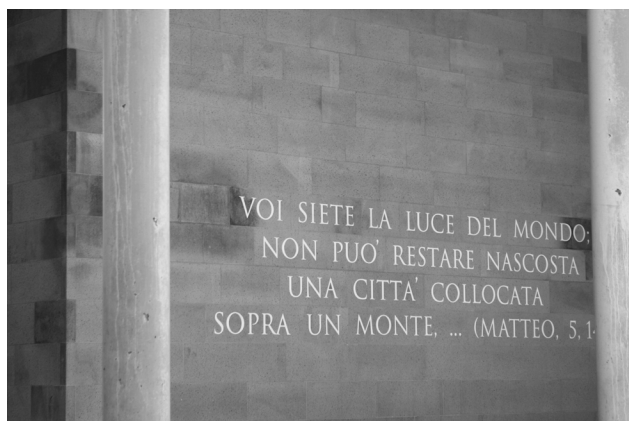


Figura 125
Citação no
claustro de
Mateus

3.3.4 | O Recinto XXIII

“In building this chapel I wanted to create a place of silence, of prayer, of peace and internal joy. The feeling of the sacred animated us. Some things are sacred others not, irrespective of whether or not they are religious”¹⁴¹

O Recinto dos Quatro Evangelistas, bloco em pedra cinzenta tal como aqueles que ainda se encontram em processo de construção, apresenta-se de um modo muito distinto tanto em forma como material dos restantes recintos de San Michele. Quando observado a uma certa distância é discernível a existência de linhas de sombras verticais no grande bloco de pedra e nos indicam a presença das entradas escavadas no bloco e nos convidam a penetrar no seu interior. Quando nos aproximamos do bloco, é perceptível uma diferença de cota entre o espaço envolvente e a área que encerra, vencida através de um lanço de escadas. O interior do recinto é desenhado através de quatro pátios, caracterizados pela sua aparência claustral, com os porticados em betão que variam entre si através do uso de colunas circulares ou quadrangulares.

Com uma área de cerca de 2000 metros quadrados, o Recinto dos quatro Evangelistas, divide-se em quatro pátios, de tamanhos e características diferentes nomeadamente em relação ao aspecto formal dos pilares ou à colocação dos poços de formas e em locais distintos e ainda as diferentes inscrições em cada um deles. Obtém o seu nome a partir destas mesmas inscrições, retiradas especificamente de cada um dos quatro evangelhos do Novo Testamento, cada uma delas escrita num claustro distinto (figura 125). Variando entre si, em forma e em área, estes pátios têm como função o sepulcro de mortos, que devem ser depositados nas gavetas colocadas verticalmente nas paredes que limitam o recinto.

Como previsto para toda a intervenção, o material escolhido para o revestimento é o basalto Etneo, bem como para a pavimentação. Contudo, contrabalançando o uso da pedra, no interior dos claustros aparece o betão à vista nos pilares dos porticados. Cria-se um jogo ambíguo entre estes dois materiais: a pedra trabalhada mecanicamente de modo a que aparente ser material artificial e, em contraponto, o betão simplesmente descofrado de maneira a que este sugira o aspecto natural associado à pedra. O jogo é

¹⁴¹ Ao construir esta capela quis criar um local de silêncio, de reza, de paz e alegria interna. A sensação do sagrado deu-nos ânimo. Algumas coisas são sagradas, outras não, independentemente de serem ou não religiosas. (tradução livre) Le Corbusier, sobre a construção de Notre-Dame-du-Haut em Romchamp, em SLESSOR, Catherine – “Building Faith”, The Architectural Review nº 1273 (Março 2003): 42 - 43, pág. 43



Figura 126
Recinto XXIII

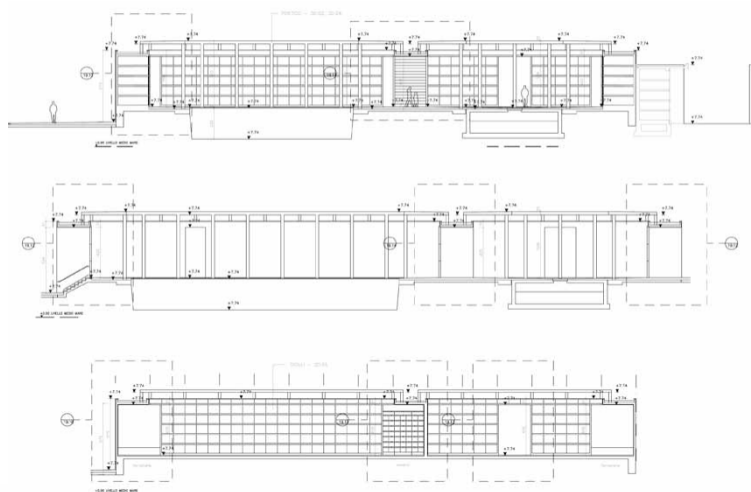


Figura 127
Secções pelo
Recinto XXIII

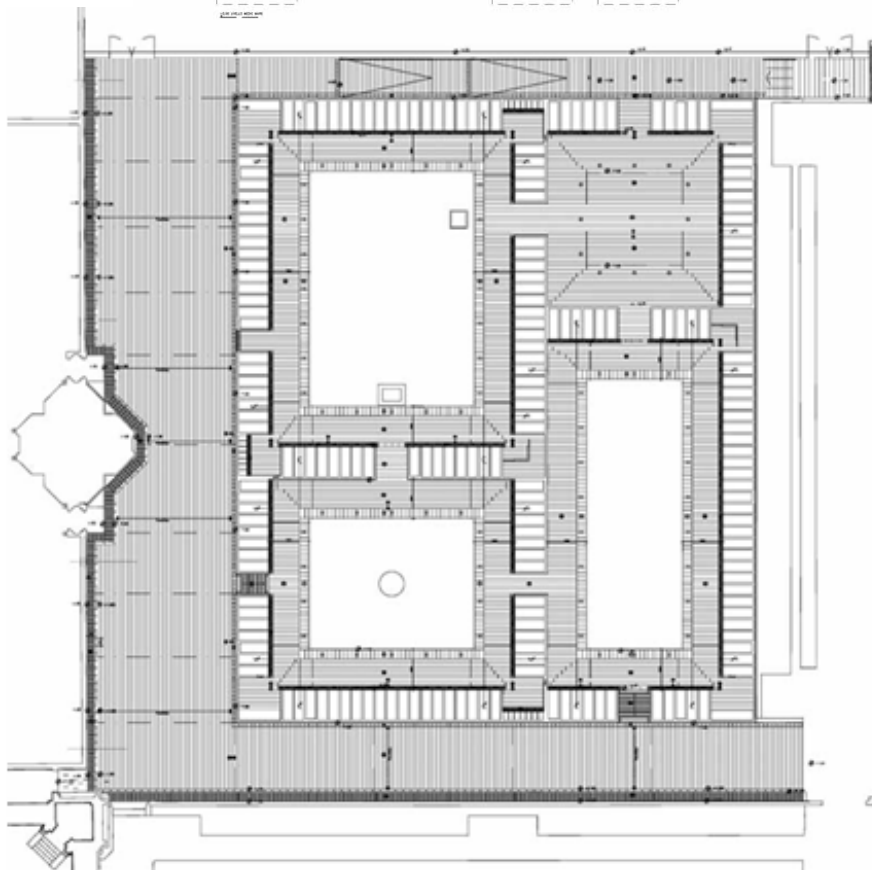


Figura 128
Planta do
Recinto XXIII

tão subtil quanto eficaz: marca uma pequena diferença, mas leva-a ao extremo¹⁴² (figura 126).

É na materialização do recinto que percebemos a directriz desta intervenção e a partir do qual podemos antever aquela que será a imagem do seu futuro a uma maior escala. É também aqui, acrescentando ainda as outras obras do arquitecto, que podemos discernir a importância que este atribui à composição física de uma obra. Nas suas palavras *“o acariciar e o olhar, o dedo que toca, o pé que caminha são órgãos quase tão importantes para a arquitectura como os nossos olhos. Claro que a arquitectura é o magnífico jogo das formas sob a luz, mas antes de poder alcançar esse estatuto tem de ser construída através de objectos materiais”*.¹⁴³, e isto significa precisamente que é importante pensar nos elementos que compõem o exterior que almejamos, porque é a composição de uma parede, de uma cobertura ou de um piso, todos os elementos que formam os diferentes componentes, que irão convergir e criar a imagem final de uma obra. De alguma forma, é possível definir estes espaços através de números, são eles que permitem a criação do espaço e, quando bem equilibrados, nos permitem as diferentes sensações.

Faremos agora uma descrição muito concreta e métrica do recinto XXIII (figuras 127 e 128). É formalizado a partir de um rectângulo de 15 módulos por 18, que se traduz em 42 m por 50.4 m, e atendendo a que o módulo é de 2.8 x 2.8 m, ocupa uma área total de 2116.8 m². Todo espaço da nova intervenção está elevado do nível médio da água um pouco mais de 1,90 m, e este recinto, tal como os futuros que estão a ser construídos, ocupa uma cota superior distanciando-se mais 1.25 m do nível da água, a 3.18 m de altitude, distância essa vencida através de degraus de 17.8 cm de espelho e 30 cm de cobertor.

É formado por quatro pátios (figura 128) o primeiro de 9 x 7 módulos, o segundo 5 x 5, o terceiro 6 x 7 e o último 10 x 5, distinguindo-se entre si. Três deles, o primeiro, o terceiro e o quarto, apresentam no seu interior áreas ajardinadas, enquanto o segundo se caracteriza pela forte presença da pedra cinzenta em que é revestido. Com uma altura de 6.57 m de altura, o pé direito experimentado nos claustros deste recinto é de 5.06 m, mas as zonas de entrada têm um pé direito ligeiramente mais baixo, com 4.05 m de altura, que permite preparação para uma nova área e propõe uma leitura sequencial de espaços: passamos do exterior, uma zona totalmente aberta, para a passagem de um

¹⁴² “...meccanicamente lavorata, la pietra appare artificiale nella misura in cui, per contro, il cemento è trattato in maniera tale da alludere alla pietra. Il gioco è sottile quanto innocuo: segna un lieve scarto ma non lo conduce sino alle estreme conseguenze.” Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 28

¹⁴³ “The stroking and gazing, the touching finger, the walking foot are almost as important organs for perceiving architecture as the seeing eye. Of course, architecture is ‘the magnificent play of forms under the light’, but before it can ever become that it must first be put together of material objects...” Em CHIPPERFIELD, David – “Theoretical Practice”. Londres, Artemis, 1994, pág. 9



Figura 129
Os Quatro
Claustros
Mateus,
Marcos,
Lucas,
João



Figura 130
Relação entre a
pré-existência e a
nova intervenção



Figura 131
Citação no
clautro de João

corredor estreito e com um tecto que nos abriga, para finalmente entrar no claustro, um espaço encerrado que nos recebe, mas que é mais aberto que o anterior.

Não obstante o carácter específico do equipamento, a proposta de Chipperfield, claramente visível no recinto XXIII, apresenta-se com um aspecto funcional e disponível a operar segundo as necessidades previstas aquando da realização do concurso, arranja uma solução que cai dentro dos limites estabelecidos, mas é capaz de fazer prevalecer o valor intrínseco da arquitectura. O arquitecto recusa prejudicar a leitura e imagem da sua obra que seria, à partida, pré determinadas pela especificidade da função a que responde, fazendo antes com que esta se evidencie precisamente nos mesmos moldes que a deveriam limitar.

Com um carácter notoriamente distinto do cemitério que complementa de um modo formal e imagético, o projecto de Chipperfield parece viver [e sofrer] a contradição que acontece a todas as obras construídas em Veneza no decorrer dos últimos anos – o dever de se inserir e integrar na tradição veneziana, mas a impossível realidade de lhe pertencer realmente – sem que haja uma ruptura evidente¹⁴⁴ (figura 130).

Como já foi dito anteriormente este recinto é o único completamente construído. No entanto, atendendo a que este recinto foi o elemento catalisador do nosso trabalho e aquele que nos permite a impressão real desta obra, pareceu-nos necessária a realização desta breve descrição onde se procurou, para lá da demonstração métrica da intervenção, revelar as impressões sensoriais que nos foram dadas a experimentar na visita ao local entre Setembro de 2013 e Março de 2014.

¹⁴⁴ “Allo stesso modo, il progetto sembra vivere la contraddizione che ormai da secoli investe ogni progetto per Venezia –la costruzione a inserirsi in una tradizione e l’impossibilità di appartenere– senza lacerazioni.” Em PISANI, Daniele – “‘Variare’ e ‘ridefinire’”, Casabella 764 (Março 2008): 27 – 33, pág. 28



Figura 132
Richard Rogers e
Norman Foster

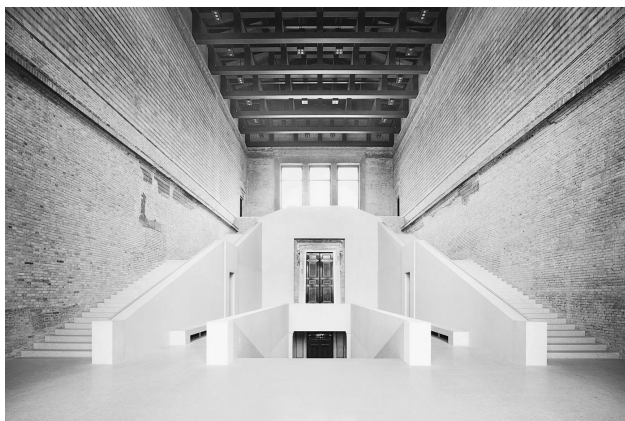


Figura 133
Neues Museum
(Berlim,
1997 - 2009)



Figura 134
Museu da
Literatura
Moderna
(Marnbach am
Neckar,
2002 - 2006)

3.3.5 | Sobre o autor e a obra

*“What is fascinating about the state of architecture today is that the apparent void in the architectural order is not being filled by technology, but by more traditional values - materials, form, craftsmanship, colour and in a few cases, the implied search for spiritual meanings and contextual reference.(...)”*¹⁴⁵

David Chipperfield é um arquitecto londrino, formado na Architectural Association em Londres, que aprendeu e colaborou em escritórios como o de Richard Rogers e Norman Foster, entre 1978 e 1984 (figura 132). Pertence a um círculo relativamente pequeno de arquitectos londrinos que conseguiram ultrapassar a tempestade pós-modernista enquanto esta decorria na realidade Britânica ao longo dos anos oitenta¹⁴⁶. Encontrou nos seus antigos mestres, principalmente em Norman Foster, grandes fontes de inspiração que lhe permitiram encontrar-se na busca da sua própria identidade enquanto arquitecto. Esta é ainda moldada pela apreciação da cultura oriental, em particular a Japonesa e o poder tectónico de Tadao Ando, e ainda, embora com alguma distância, pela poética contextual da arquitectura de Álvaro Siza ou o minimalismo de Luis Barragan¹⁴⁷, canalizando estas influências na sua obra de modo a torná-la única e identificável como sua.

Possui a capacidade pouco comum de absorver a totalidade do *ethos* cultural, a propósito da cultura japonesa contemporânea, seleccionar os elementos essenciais que reinterpreta e tem a habilidade de criar uma síntese nova e original¹⁴⁸. Ao apresentar-nos a capacidade de utilizar geometrias claras e atribuir grande atenção ao detalhe, eliminando os elementos acessórios, e fazer uma boa selecção de materiais que contribuem para a valorização do espaço que servem, o arquitecto cria uma estética particular, capaz de se integrar onde é construída, mas marcando a sua individualidade.

¹⁴⁵ “O que é fascinante no estado da arquitectura de hoje é que o aparente vazio na ordem arquitectónica não está a ser preenchido pela tecnologia, mas antes por valores tradicionais – materiais, forma, artesanato, cor e em alguns casos, a procura implícita por símbolos espirituais e referências contextuais.” Em AMERY, Colin – “Four London architects: 1985 – 88; Chipperfield, Mather, Parry, Stanton Williams”. Londres, 9th Gallery, 1987, pág. 5. Artigo “Passing the Flame”.

¹⁴⁶ “Educated at the Architectural Association in London and trained in the offices of Richard Rogers and Norman Foster between 1978 and 1984, David Chipperfield belongs to that relatively small circle of London architects who have managed to weather the storm of post-modern reaction as it played itself out on the British scene throughout the 1980s” Em CASTÁN, Santiago – “David Chipperfield”. Barcelona, Gustavo Gili, 1992- 96, pág. 6

¹⁴⁷ “Deeply affected by the tectonic power of Tadao Ando (...) and more distantly perhaps by the contextual poetics of Alvaro Siza and the minimalismo of Luis Barragan”. Ibidem

¹⁴⁸ “He has an unusual gift of being able to absorb the whole of a cultural ethos (in this case contemporary Japan) and calmly select the essential elements that when reinterpreted create an original synthesis.” Em AMERY, Colin, op. cit., pág. 5



Figura 135
 Bienal de
 Veneza



Figura 136
 Common
 Ground
 (Bienal de
 Veneza)

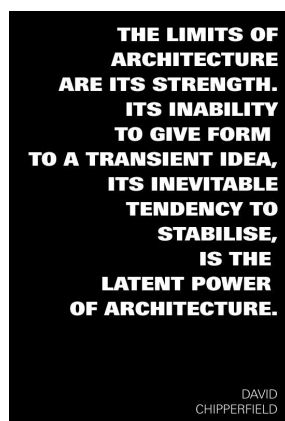
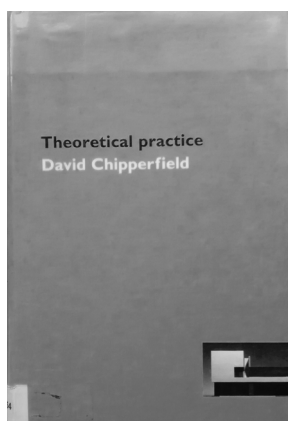


Figura 137
 Livro
 “Theoretical
 Practice”

Chipperfield tornou-se, nos dias de hoje, uma das figuras mais ilustres de entre os arquitectos britânicos da sua e de gerações mais jovens. Tal é devido, no nosso entender, à sua procura constante de um equilíbrio naquela que é a sua visão plural da arquitectura e o encontro de um *common ground* (figura 136). Nas suas próprias palavras “*é o encontro das diferenças. É o local onde todas as divergências se encontram e assim pessoas de diferentes posições podem encontrar algo em comum, aceitando diferenças absolutas, mas diz que é através das diferenças que podemos encontrar ideias e temas comuns. (...) Eu não acredito numa visão singular da arquitectura, acredito numa visão plural da arquitectura*”¹⁴⁹.

Defende a integração da obra na sociedade para que esta não seja rejeitada à partida pela falta de compreensão por parte das pessoas que irão interagir com a mesma, permitindo a participação dos edifícios na vida do quotidiano.¹⁵⁰ Defende ainda a interacção das comunidades no processo de concepção do projecto sempre que possível, para que as pessoas possam perceber o contexto das opções tomadas durante o processo criativo que não servem só para a obra se integrar no local, mas também para responder ao carácter político e social aplicado. Ao trabalhar nesta premissa infere na sua arquitectura uma preocupação relativa ao futuro da mesma, o que irá acontecer após a conclusão da construção de uma obra e isto é perceptível na intervenção de San Michele. O facto de não dar ao cemitério um muro perimetral, vai permitir uma interacção entre as marés e a nova plataforma, e estes movimentos irão deixar a sua marca de um modo mais evidentemente marcado da intervenção da natureza. Isto mostra-nos a sua compreensão de que a arquitectura não é eterna e imutável. “*Um edifício não deverá estar no pico da sua beleza no momento após a sua construção (...) trabalhos de arquitectura devem ser constantemente cuidados e conservados. Se um edifício for tratado deste modo, aqueles que o usam vão desenvolver uma relação com o mesmo.*”¹⁵¹, o que nos leva uma vez mais à interacção que promove entre as pessoas de

¹⁴⁹ “Common ground is the meeting of differences. Is the place where all the differences meet together and therefore people from different positions can find something in common, so it accepts absolutely differences, but it says amongst differences we can find common themes and ideas. (...) I don’t believe in a singular view of architecture, I believe in a multiple view of architecture.” Excerto retirado da entrevista “David Chipperfield – Common Ground // VENICE BIENNALE 2012 // by BauNetz” Vídeo publicado por: *BauNetzTV* em 29 de Agosto de 2012. Duração: 3’20”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QHGuAt3e5A0>>

¹⁵⁰ “Part of people’s dislike of architecture is the fact that they are disengaged from the process in the ways that are talked about before. Part of it is visual and aesthetic and its used to much is about aesthetic, but I think is partly because buildings don’t offer a way of participating.” Excerto retirado da entrevista “Interview David Chipperfield Sikkens Prize 2015”. Vídeo publicado por Sikkensfoundation em 24 de Abril de 2015. Duração 28’15”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lifQvJM04hI>>

¹⁵¹ “A building must not be at the peak of its beauty the moment after it is built (...) works of architecture must be continually nurtured and tended. If a building is treated this way, those who use it will develop an attachment to it.” Em ANDO, Tadao - “Architecture is a living thing to be nurtured”. Disponível em <http://www.businesstimes.com.sg/real-estate/nurturing-and-tending-buildings-the-tadao-ando-way>



Figura 138
David
Chipperfield em
San Michele



Figura 139
Recinto XXIII



Figura 140
Acesso ao
Recinto XXIII

uma sociedade e os edifícios que compõem a cidade.

Quando questionado sobre o cemitério de San Michele e a sua intervenção diz-nos que a primeira reacção que teve ao ver pela primeira vez à distância a ilha cemiterial foi de que esta seria a representação de um espaço muito romântico, a ideia romantizada da ilha dos mortos, mas que após visitar o seu interior se apercebeu que a sua parte mais recente revela antes uma construção sucessiva, quase industrial, de paredes de sepulcro desenhadas como enormes corredores paralelos entre si¹⁵². Diz que “*o propósito do projecto é a organização de paredes de sepulcro e eu tornei isso numa espécie de experiência espacial fazendo pátios*”¹⁵³, e que procurou, através da sucessão de espaços criados pelos blocos dos recintos, criar pequenas ruas e espaços de passagem como em Veneza. Da parte dos habitantes, existia o receio de que a sua arquitectura fosse demasiado moderna no confronto com o clássico, mas ao formalizar a proposta em claustros pátios e ruas consegue, em certa medida, replicar a cidade, tornando-a familiar aos utilizadores do cemitério. Para além do estilo arquitectónico, quis embeber no recinto a atmosfera tão característica veneziana.¹⁵⁴

Sobre o atraso da obra, Chipperfield diz que trabalhar em Itália é um sonho e um pesadelo ao mesmo tempo, que a cultura que nos rodeia nas cidades italianas é extremamente motivante para desenvolver o melhor nível de trabalho possível. Contudo, ao mesmo tempo o sistema público não funciona da melhor forma, o que faz com que atrasos na construção de qualquer obra sejam espectáveis e o mesmo se aplica a esta. Apenas é necessário aprender a lidar com estas dinâmicas e permitir que, eventualmente, boa arquitectura seja construída e complementa o espaço que a rodeia.

*“Architectural can give us another landscape, an inspiring physical world within which we conduct our lives”*¹⁵⁵

¹⁵² “Form a far, it’s a very romantic place. You can see walls that were built in the Napoleonic era, and over the walls you can see wonderful cypress trees. I felt that it was this very romantic island of death, [but] when I actually first went there, I saw there is a huge part, especially the more recent part, which is quite mechanical. There are these burial walls – lots and lots of parallel walls [built], I would have to say, in a nearly industrial manner.” em MARCUS, J. S. – “Of Museums and Cemeteries” publicado em The Wall Street Journal a 29 de Outubro de 2009. <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703792304574503763695817996>>

¹⁵³ “The purpose [of the project] is the organization of burial walls, and I turn that into a sort of spatial experience [by] making courtyards.” Ibidem.

¹⁵⁴ “When you walk into these courtyards, you find secret and secluded places. The outside of these volumes form small alleys – like in Venice. When opened the first courtyard, a lot of people from Venice came. The overriding reaction was very positive; everyone commented [that] it seemed very familiar. There was anxiety at one point that this would be “modern” architecture, [but] because it has cloisters, courtyards, and alleys, it’s a repertoire of Venice. Everyone wants to talk about architectural style, [but] I don’t think the fundamental experience of Venice is only based on architectural style. It’s also atmosphere.” Ibidem

¹⁵⁵ “A arquitectura tem o poder de nos dar uma landscape diferente, um mundo físico que nos inspira e onde conduzimos as nossas vidas.” Em CHIPPERFIELD, David – “Theoretical Practice”. Londres, Artemis, 1994, pág. 42

4 | Construção da Crítica



Figura 141
San Michele
(zonas de
intervenção)

4 | Construção da Crítica | Projectos a concurso

“As a Mondrian painting is a perfectly finished construction and, at the same time, absolutely devoid of any “frame” that may designate it as a model for constructions yet to come, thus the space represented by the interaction ... of the different mollusks is all the space that can be represented now, and, at the same time, it is not all the same space ... (...) It is therefore dismissed a priori that the real may be intended as the realization of a possible, that is, as a space already enclosed (in the form of the possible) as an idea that might precede it and design it.”¹⁵⁶

No âmbito deste trabalho parece-nos importante fazer uma breve revisão de outros das propostas que foram a concurso e não apenas da proposta vencedora. Pensamos que a análise de algumas das leituras que foram feitas do espaço de San Michele para a elaboração do concurso serão benéficas para a compreensão do movimento urbano proporcionado por este cemitério, bem como proporcionar um desenvolvimento arquitectónico individual. É ainda viável que, ao elaborarmos este estudo, seja possível compreender quais os motivos que levaram o júri do concurso a definir a proposta de Chipperfield como a que melhor respondeu ao desafio lançado.

Estão sobre uma breve análise os projectos de Enric Miralles, Carlos Ferrater e Giorgio Lombardi, que alcançaram o segundo, terceiro e quarto lugares respectivamente. Vão ser também revistas propostas que não obtiveram uma classificação de destaque no concurso: o projecto de Gianugo Polesello por tentar jogar com a ideia do que é o limite linear, criando uma hipótese de arquitectura incompleta, o projecto de Antonio Monestiroli pela distinta abordagem geral à ampliação ao território de San Michele, e o projecto de Valeriano Pastor por procurar uma imagem semelhante à existente mas ao mesmo tempo torná-la mais amiga do utilizador. Todas estas propostas foram planeadas em duas fases, a primeira fase sempre construída no aterro previamente ao concurso pela câmara de Veneza. Em relação à segunda fase de projecto, todas apresentam uma solução situada sensivelmente na mesma área que a entrada vencedora, apesar de todas elas se relacionarem de modos bastante distintos com o cemitério de San Michele e com a ilha de Veneza.

¹⁵⁶

“Uma pintura de Mondrian é uma construção perfeitamente terminada, e ao mesmo tempo, completamente desprovida de qualquer “moldura” que possa designá-la como uma maquete de um projecto por construir, um espaço representado por uma interacção... Desta forma é à partida deixada de parte a ideia de que o real pode ser percebido como a realização do possível, isto é, um espaço já fechado (na forma do possível) como uma ideia que pode precede-lo e desenhá-lo.” CACCIARI, Massimo tal como citado em STOPPANI, Teresa – “Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City”. Abingdon, UK: Routledge, 2010, pág 220

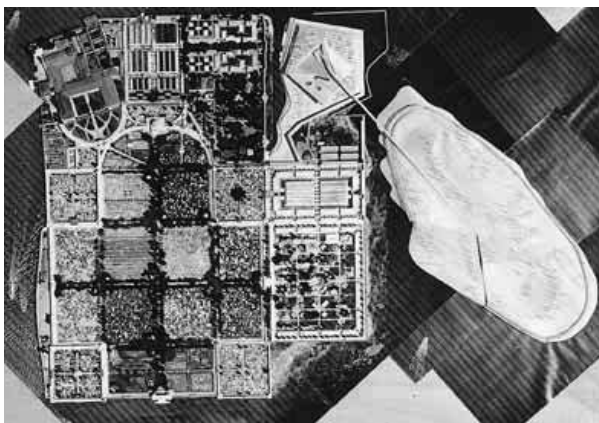


Figura 142
E. M. -
Implantação

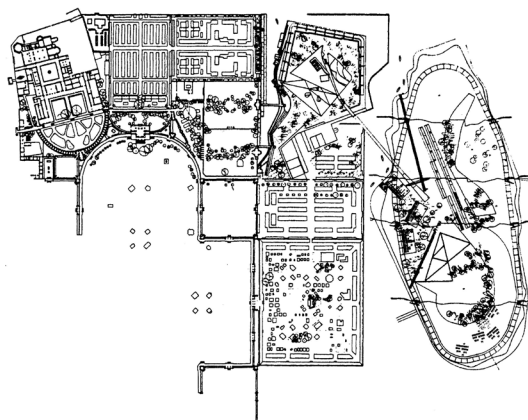


Figura 143
E. M. - Planta
geral do projecto

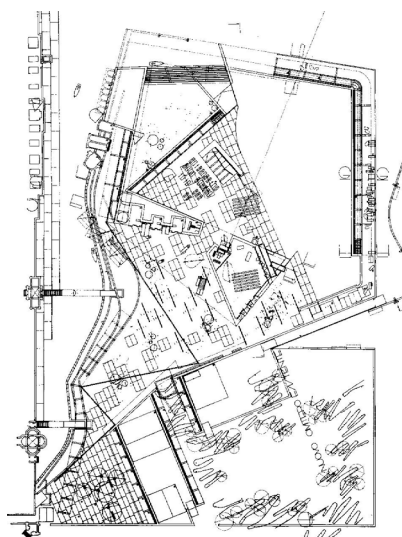


Figura 144
E. M. - Planta
da 1ª fase de
projecto

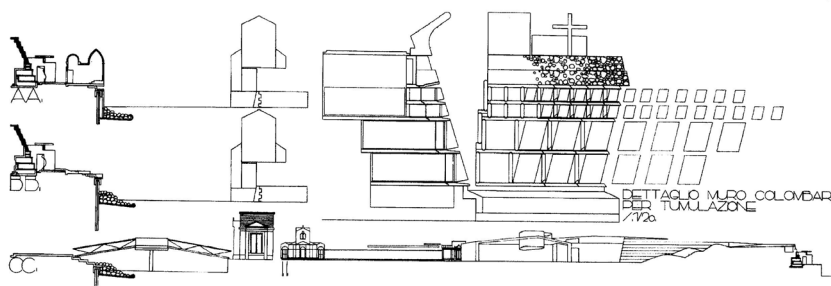


Figura 145
E. M. - Secções
do projecto

Enric Miralles (figuras 142, 143, 144, 145 e 146)

O lugar imediatamente concorrente ao vencedor foi atribuído à proposta de *Enric Miralles*, numa parceria com *Benedetta Tagliabue*, que propunha a construção de uma nova ilha localizada na zona lateral sudeste do cemitério. A primeira fase consistiria na continuação do desenho dos pórticos construídos na zona noroeste do cemitério existente, uma expansão que ia buscar uma referência directa ao desenho clássico presente no recinto. A segunda fase previa a construção de uma ilha artificial, com uma forma muito distinta do atribuída ao recinto inicial, procurando uma aparência mais fluida e “orgânica”, com uma dimensão relativamente semelhante à ilha de *San Pietro di Castello*¹⁵⁷, no *sestiere* do *Castello*.

A intenção dos arquitectos para esta nova ilha seria a criação de uma forma com o aspecto de colina, um monte artificial, como se de terra virgem e intocada se tratasse, com o intuito de negar a ideia monumental associada por tradição aos cemitérios¹⁵⁸ e tão obviamente presente no de San Michele, procurando antes a direcção diametralmente oposta através desta organicidade na busca de um equilíbrio entre a natureza e a construção do homem. Quando propõe este desenho de um perfil sinuoso, pretende também a introdução de um “*system of paths, terraced slopes and cavernous interiors spread along it, separated from the surrounding lagoon by a border that floats on the water, opaque to the eyes but not to the ebb and flow of the tide*”¹⁵⁹. Esta atitude proporciona o confronto e a discussão entre o natural e o artificial, na relação entre as duas partes do equipamento (ambos maioritariamente artificiais, mas de carácter muito distinto), na relação com a lagoa (que é natural) e com a cidade. Pensamos que a intenção não seria criar uma ilha que se assemelhasse tentativamente a uma natural, mas antes um artificial “disfarçado”, dado que a maior parte dos serviços técnicos do equipamento se deveriam inserir no subterrâneo e isso faria com que a sua presença fosse sentida a partir do exterior (ver imagem). A atitude gera um elemento que pretende ser formalmente natural, mas que se assume como não o sendo, isto é, apresenta uma forma orgânica, mas a sua materialização não pretende ser “terra”.

Ao optar por uma identidade mais orgânica, em contraponto ao desenho rigoroso do complexo veneziano, revela-nos uma estética improvável e mais ainda quando comparamos a proposta de Enric Miralles com a de Chipperfield. A primeira sensação

¹⁵⁷ San Pietro di Castello, antiga ilha de Olivolo, é uma ilha integrada no conjunto insular de Veneza, situada na zona noroeste da cidade. A ilha é caracterizada pela presença da igreja de São Pedro, fundada no século VII, reconstruída em 841 e novamente em 1596 (edifício actual). Esta igreja é co-catedral de Veneza, em conjunto com a Basílica de São Marcos.

¹⁵⁸ Em revista *Domus*, nº 817. (Julho/ Agosto 1999), pág. 46

¹⁵⁹ “(...) um sistema de percursos, socacos e espaços interiores cavernosos que se espalha ao longo da ilha, separado da lagoa por uma fronteira em contacto com a água, opaca aos olhos mas não à descida e subida da maré.” Ibidem, pág. 45

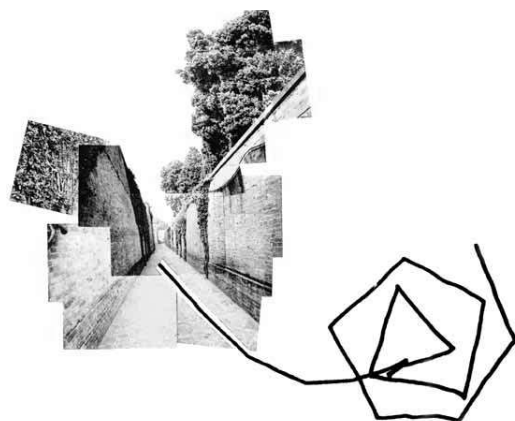


Figura 146
E. M. - Esquisso
do projecto



Figura 147
C. F. -
Implantação

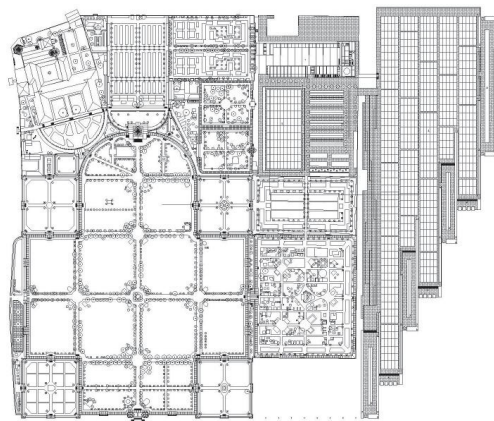


Figura 148
C. F. - Planta
geral do projecto

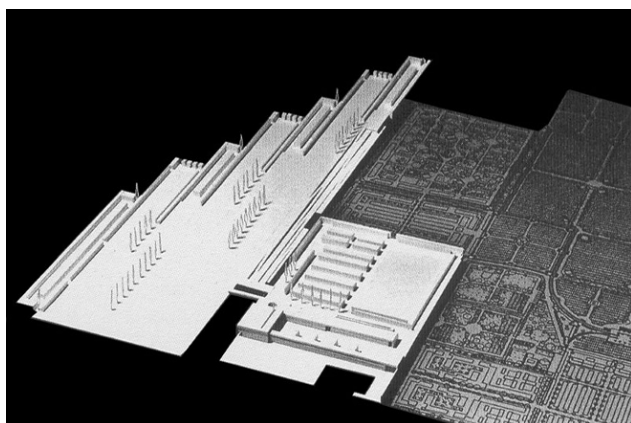


Figura 149
C. F. - Maqueta
do projecto

é que as propostas não apresentam nenhum aspecto em comum com a excepção da localização da construção da segunda fase, já que o projecto de Chipperfield é também extremamente rigoroso, mas quando ultrapassada a “falta de rigor”, é importante notar a abertura que existe em relação à envolvente. Ambas são despidas do limite murado se San Michele, não encerram o cemitério sobre si e abrem-no para a cidade, permitindo um olhar sobre a “vida”.

Carlos Ferrater (figuras 147, 148, 149 e 150)

A proposta de Ferrater alcançou o terceiro lugar e propunha uma construção faseada em dois momentos, tal como as anteriores. A primeira fase deveria albergar a edificação de todos os edifícios de carácter técnico requisitados que deveriam ser dispostos ao longo de um grande pátio central, na tentativa de criar um pequeno complexo vizinho à doca já existente na parte nordeste da ilha. O desenho geométrico comum a toda a obra teria por base as direcções principais provenientes do recinto existente, trazendo-as para a nova intervenção e criando um jogo de eixos. Estes eixos serviriam para separar o novo recinto em diferentes áreas com diferentes finalidades e tipos de sepulcros, bem como funcionarem com a marcação da nova intervenção no contacto com o antigo: de um lado deveriam ficar as fileiras para jazigos, enquanto do outro lado, no pequeno aterro anexo ao cemitério existente, seriam construídos blocos para o depósito de ossadas, nichos individuais e ossário comum, o que permitiria a leitura clara das duas acções em tempos distintos.

A segunda fase previa a construção de uma ilha artificial cuja forma geral da planta poderia ser descrita como um rectângulo recortado em degraus no quadrante sudoeste que encara a cidade cujo e se vão afastando da mesma com o fim de albergar as distintas áreas de sepulcro. A estes degraus é associada uma imagem de dualidade: são compostos em dois momentos, uma plataforma de nível e uma rampa que desce até cruzar a superfície da lagoa. Seria concebida através de uma matriz de longos troços subterrâneos, a nova ilha procura estabelecer uma ligação nas direcções de *Fondamente Nuove*, em Veneza, e de Murano¹⁶⁰, em sentidos axialmente opostos, aproximando as duas ilhas. Esta matriz permitiria a criação de um jogo de cotas atribuídas às várias plataformas, característica com um grande impacto para a distinção imagética da proposta. Às plataformas seriam associados pátios de sepulcro e a sua relação com a água (a queda em direcção à lagoa e a rampa) atribuem uma caracterização mais dinâmica ao projecto, bem como apresentam a capacidade de facultar um certo valor simbólico à queda da morte e à ascensão do sagrado.

¹⁶⁰ “The second stage consists in an island conceived with large underground sequences that set directions towards the Fondamente Nuove and Murano.” Em Revista Domus nº 817 (Julho/ Agosto 1999), pág. 49

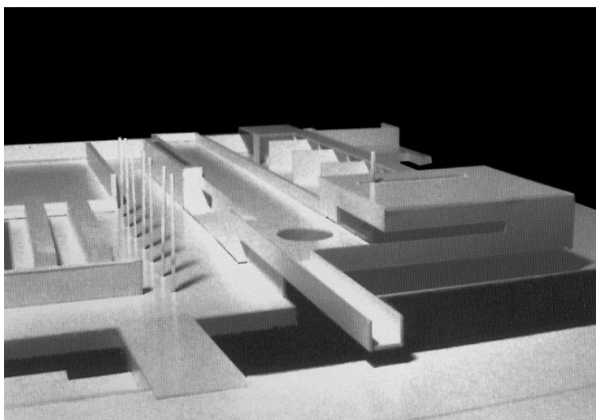


Figura 150
C. F. - Maqueta
da 1ª fase do
projecto



Figura 151
G. L. -
Implantação

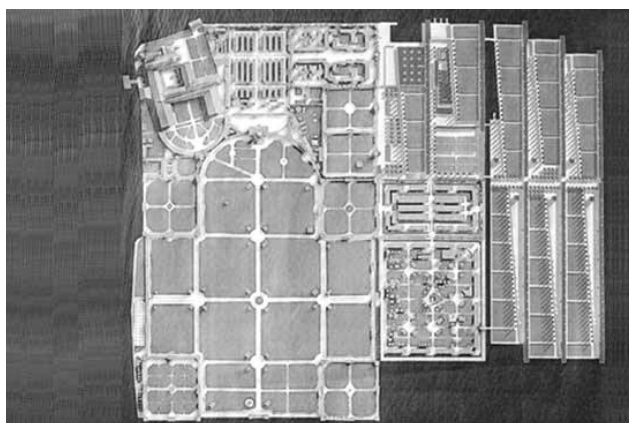


Figura 152
G. L. - Planta
geral do projecto

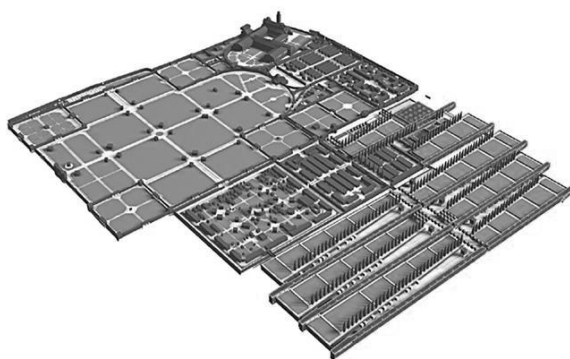


Figura 153
G. L. - 3D do
projecto

Ao compararmos esta entrada com a vencedora, parece-nos que o que mais as aproxima é precisamente o valor simbólico atribuído à arquitectura desenhada por Ferrater e Chipperfield. Se o arquitecto londrino utiliza a escadaria final como um remate do novo aterro artificial, como um símbolo da despedida do momento da vida e também como imagem da sacralização da morte entregue à água (valor atribuído aos ghat indianos), também Carlos Ferrater procura imbuir o seu projecto com este momento, a procura de elementos que representem o adeus e o “além”. O terminar súbito dos pátios que nos lidam a um queda na direcção da água pode ser vista como a metáfora da morte, o terminar súbito do chão que nos sustenta e que nos apoia e que se transforma na queda para o indefinido. O contrabalançar da queda é conseguido através das grandes rampas que deveriam funcionar como a representação da ascensão ao céu e ao divino, o caminho da salvação e a possibilidade de atingir um outro patamar de existência, seja este o céu divino almejado pelos cristãos ou uma outra realidade.

Giorgio Lombardi (figuras 151, 152, 153, 154 e 155)

Giorgio Lombardi foi o autor da proposta que alcançou o quarto lugar, e propunha uma solução que se desenharia através de uma nova ilha que viria a comunicar com o cemitério de San Michele em três pontos, propondo a solução, de entre as que na presente dissertação estão a ser alvo de análise, mais semelhante ao nível formal da vencedora. O arquitecto procurava nesta intervenção encontrar um equilíbrio entre uma continuação do desenho clássico, mas procura modernizá-lo, introduzindo novos ângulos que formam jardins em forma de triângulos e que faz com que os recintos sejam distintos entre si.

Como as anteriores, a primeira fase seria realizada no aterro anexo ao cemitério, onde deveriam ser construídos todos os edifícios de funções técnicas numa zona mais ampla e ajardinada, enquanto a segunda fase passaria pela construção de um novo aterro ao longo da margem sudeste, comunicando através de três passagens com o cemitério antigo. A materialização deste objecto seria caracterizada pela construção de um muro a todo o perímetro da nova ilha, o que nos mostra a importância que Giorgio Lombardi atribuía ao impacto visual do complexo de San Michel e o respeito demonstrado à tradição cemiterial mediterrânea. No interior deste novo rectângulo divide o espaço sensivelmente em seis zonas conseguido através de um sistema de circulação muito claro: divide a nova ilha em dois no sentido perpendicular e cada uma dessas partes em três no sentido longitudinal; e cada uma se divide em vários recintos murados, tal como acontece com alguns dos construídos no cemitério existente.

Um dos aspectos mais característicos da nova proposta é precisamente este sistema de circulação que se desenha a partir de um eixo principal e que circula na

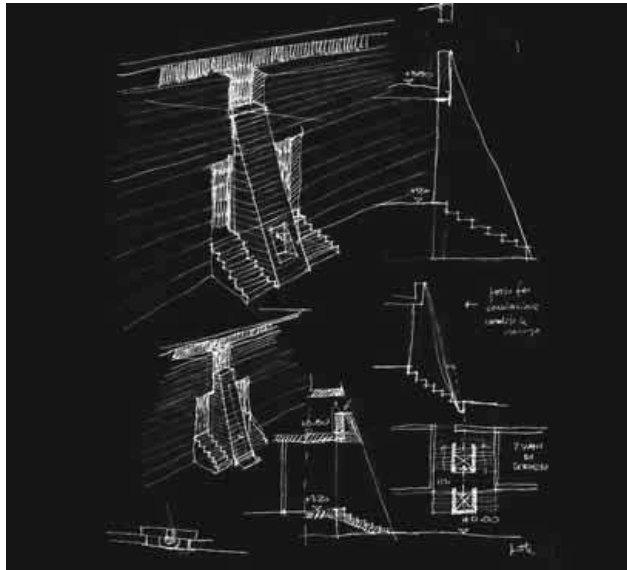


Figura 154
G. L. - Esquissos
do projecto

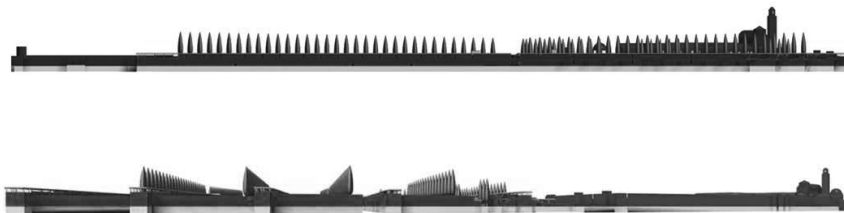


Figura 155
G. L. - Alçados
Norte e Sul do
projecto

direcção este-oeste (aproveitando os alinhamentos proporcionados pelo desenho anterior e o ponto de contacto intermédio com o cemitério antigo como forma de criar a via central da intervenção) e os percursos secundários são perpendiculares a este, estendendo-se em ambos os lados com diferentes profundidades. A estes percursos são associadas pequenas áreas ajardinadas com a forma de triângulos alongadas, que procuram tornar dinamizar o espaço e ao mesmo tempo libertá-lo dos corredores longos que poderiam tornar o espaço demasiado encerrado e claustrofóbico. Estes jardins permitem ao cemitério respirar. Os muros que separam as seis grandes zonas caracterizam-se ainda pelo desenho de passagens cobertas associadas a fileiras plantadas com ciprestes que serviriam para alongar e acentuar o efeito perspectico dos espaços de corredor. O desenho claro desta proposta permite a uma leitura intuitiva dos diferentes espaços e da organização do programa no seu interior.

Comparativamente com a proposta de Chipperfield, apesar de a forma básica (o rectângulo alongado) ser bastante semelhante à da proposta vencedora, parece-nos que, na verdade, as duas são muito distintas, sendo o ponto mais evidente o do encerramento da ilha. O elemento que Chipperfield nega com maior convicção é aquele que aqui se assume em toda a sua imponência. Ao assumir o elemento muro na nova ilha e copiando a estética do existente, encerra o programa sobre si próprio, impedindo o diálogo com a cidade e continuando a fazer do tema “morte” um assunto tabu, num gesto diametralmente oposto ao do arquitecto londrino. Este gesto revela a falta de uma preparação para o desenvolvimento do nosso pensamento crítico que, esperamos, um dia possa evoluir de modo a permitir uma aceitação mais simples da morte na nossa cultura ocidental mediterrânica, como um passo natural que sucede a vida. O desenho do seu interior revela, de novo num diâmetro oposto ao do desenho vencedor que procura a abertura do espaço, adoptar os recintos murados que se fecham em si mesmos, mas através um desenho e construção obviamente mais contemporâneos procura introduzir uma imagem mais leve a associar ao equipamento da morte.

Gianugo Polesello

A proposta de Polesello não obteve uma posição de destaque no concurso¹⁶¹, mas sugeria uma continuidade do discurso do que é a margem e o limite, discussão integrante no quotidiano Veneziano e presente nas obras do arquitecto na cidade, onde era proposta uma nova ilha que ficaria suspensa entre a cidade e a lagoa, cujo objectivo seria explorar as suas fronteiras horizontais, bem como as verticais, materializando-se

¹⁶¹ Sobre esta proposta não obtemos muita informação com a excepção da descrição feita por Teresa Stoppani em “Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City”, mas através dessa mesma descrição pareceu-nos que esta intervenção seria interessante para uma breve análise do que é a definição de um limite físico.

de modo indefinido, o que viria a traduzir-se numa arquitectura inacabada, algo que procurava difundir-se entre a água e o céu.

A nova ilha proposta por *Polesello* tenta uma materialização que procura uma imagem ilusória do construído suspenso entre a água e o céu, encerrando-se sobre si através de uma parede permeável que permite vistas enviesadas da cidade e se vai tornando mais transparente (e construída em vidro) na direcção da lagoa. Deste modo é criado um limite, mas este não é totalmente encerrado e a forma da ilha fica por determinar, numa sugestão de que *o tempo da vida também opera na cidade dos mortos*¹⁶². O projecto é elaborado sobre uma base geométrica geradora que permite a formação da expansão recinto cemiterial e que se vai dissolvendo no quadrante voltado para o lado da lagoa (a nordeste), difundindo-se na água por oposição à cidade, permitindo a ilusão de continuidade até ao infinito através da construção de uma floresta de colunas *cujas cabeças estão nas nuvens*¹⁶³.

O arquitecto introduz a ideia desta ilha que “*flutua*’, *uma porção de terra plana tão fina que desaparece, sustentada pelo muro que limita parcialmente o terreno de modo a criar um interior protegido e calmo*”¹⁶⁴. Nesta ilha deveriam ser construídos dois volumes de maior imponência, um cilindro vermelho e um cubo negro¹⁶⁵ cuja função seria albergar o crematório e os seus anexos e cuja existência e peso seriam equilibrados através do erguer da “floresta de colunas” construídas no limite oposto do recinto e encarando a lagoa: altas colunas quadrangulares de vidro – “*of water, of air*” (*Polesello*)¹⁶⁶ – construídas com o intuito de suportar o firmamento¹⁶⁷.

Parece-nos que Gianugo Polesello elabora a sua proposta e a suposta através de um jogo constante do que é o limite físico perceptível à pessoa que olha o recinto e o vê e o limite físico real, bem como a assenta nos elementos simbólicos da água e do céu e que inferem o carácter híbrido associado a esta solução.

¹⁶² “the time of the living is at work also in the city of the dead” em STOPPANI, Teresa – “Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City”. Abingdon, UK: Routledge, 2010, pág. 222

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ “The project thus proposes a “floating” island, a flat land so thin that is disappears, held together by the wall that partially wraps around it to create a quiet protected interior.” Ibidem

¹⁶⁵ Possível referência ao projeto do cemitério de San Cataldo, em Modena, da autoria de Aldo Rossi, que propõe a construção de um grande cubo vermelho (para ossuários) e um cone (com a função de vala comum, nunca construído) – ver página xx da presente dissertação

¹⁶⁶ “The project thus proposes a “floating” island, a flat land so thin that is disappears, held together by the wall that partially wraps around it to create a quiet protected interior. From the new island rise a red cylinder and a black cube (the crematorium and its annexes) facing Venice, and on the outer edge, facing the open lagoon, a “forest of columns”: tall sky-blue square columns of glass – “of water, of air” (*Polesello*) – that “support” the sky (in the sense that they must be read together with their doubling produced by their reflection in the lagoon).” Em STOPPANI, Teresa, op. cit., pág. 222

¹⁶⁷ Estas colunas deveriam ser percebidas como maiores do que a sua real superfície atendendo ao seu reflexo espelhado na água. Este reflexo criaria a ilusão de uma coluna maior com uma capacidade hipotética do suporte celestial.

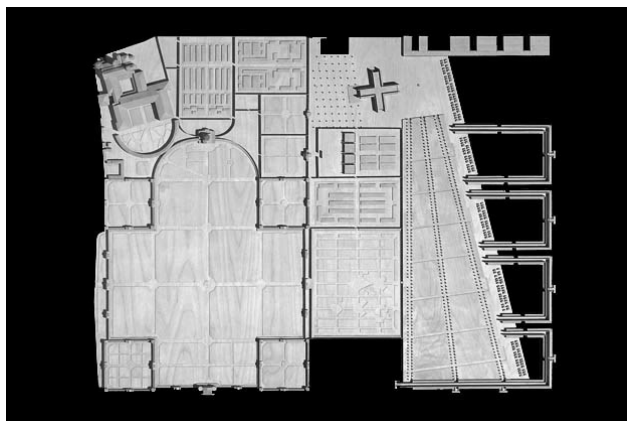


Figura 156
A. M. - Maqueta
do projecto

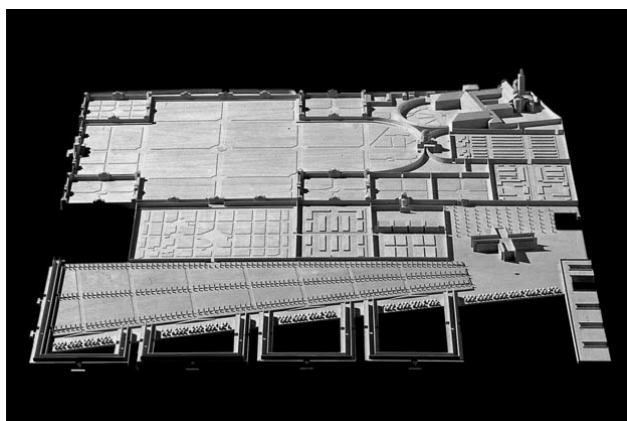


Figura 157
A. M. - Maqueta
do projecto

Na descrição de Teresa Stoppani sobre o projecto de Polesello, a autora utiliza a seguinte citação: “está limitada às coisas que, diria Alberti, ocupam ‘um espaço’; o céu não ocupa ‘um espaço’, e desta forma não pode ser reduzido a uma medida percebida por ‘comparação’. Como o céu não pode ser representado, isto é, incluído no sistema de proporções que definem a forma, o artista renuncia à sua tentativa de o pintar”¹⁶⁸. Na nossa opinião Gianugo Polesello tentava aqui uma aproximação à representação do que é o céu através do uso das superfícies espelhadas que reflectem a lagoa. A duplicação da imagem pretendia trazer à proposta a imagem etérea e a sensação de planos sem fim, unificando a água e o céu.

Na comparação com a proposta de Chipperfield é possível perceber as grandes semelhanças no que diz respeito aos fundamentos das soluções: a importância do rigor do desenho criado através de uma grelha base e ainda a procura da abertura do recinto, recusando manter o cemitério encerrado em si. Estas semelhanças teóricas revelam-se contudo, após a observação dos dois desenhos (ou neste caso da leitura das suas descrições), como muito distintas, mostrando como são inúmeras as possíveis respostas em arquitectura mediante um mesmo programa e uma mesma ideia geradora. Se por um lado Chipperfield abre o equipamento para a cidade permitindo o abraço de Veneza e uma relação entre vida e morte, no caso de Polesello é aberta na direcção cardeal oposta, dando antes continuidade à simbologia da morte como o percurso para o infinito e que aqui se traduz através do desvanecer da construção na água¹⁶⁹.

Antonio Monestiroli (figuras 156, 157, 158, 159 e 160)

Da colaboração entre Antonio Monestiroli, Massimo Ferrari e Martina Landsberger, surge uma proposta que assume que o cemitério é, enquanto instituição civil, um edifício moderno. O objectivo deste é permitir o sepulcro de um ente querido num local de respeito e o dever da arquitectura é tornar real esta condição: dar a conhecer “a última morada”. Quando comparada com as outras propostas em análise, é perceptível uma característica muito distinta – este projecto não propõe a construção de uma nova ilha, propõe sim um aumento da ilha existente de San Michele numa expansão semelhante às intervenções até então executadas no cemitério.

A decisão de não construir uma ilha nova recai sobre o princípio de era

¹⁶⁸ “Is limited to the things that, as Alberti will say, occupy “a place”; the sky does not occupy “a place”, and therefore it cannot be reduced to a measurement or known “by comparison”. Because the sky cannot be represented, that is, included in the proportional system that defines the form, the artist renounces his attempts to paint it.” ARGAN, Giulio Carlo tal como citado em STOPPANI, Teresa – “Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City”. Abingdon, UK: Routledge, 2010, pág. 223

¹⁶⁹ Apesar de terem sido feitas várias tentativas de contacto com escritórios que poderiam ter acesso a desenhos desta proposta, não foi obtida nenhuma resposta. Como forma de compensar a falta de ilustrações, tentamos fazer uma descrição mais extensa com base no texto de Teresa Stoppani.

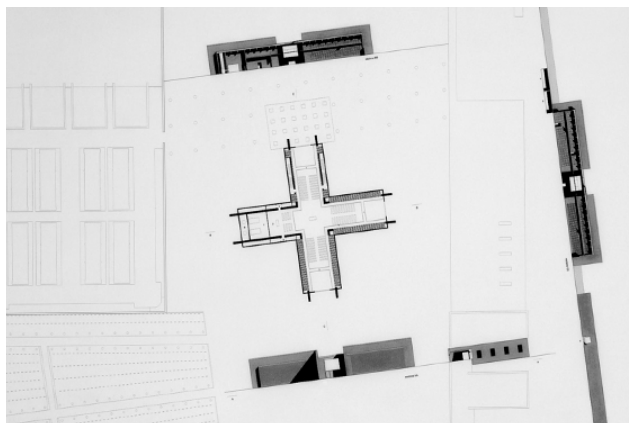


Figura 158
A. M. -
Pormenor da
planta da 1ª fase

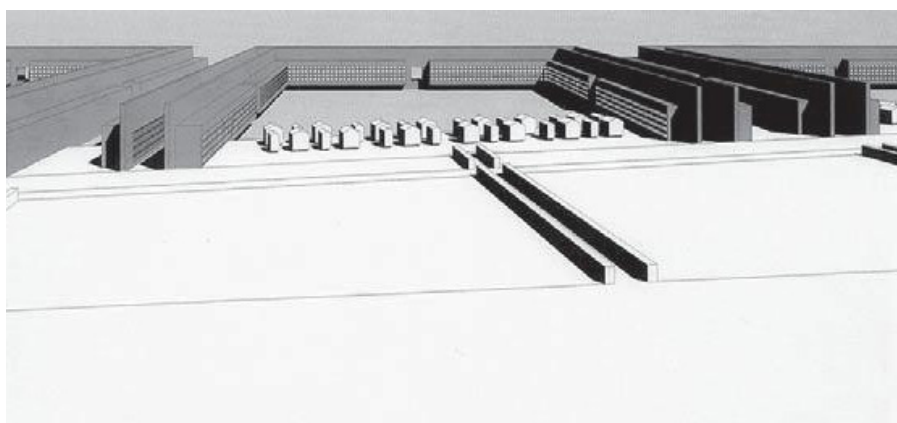


Figura 159
A. M. - Desenho
dos recintos em
“U”

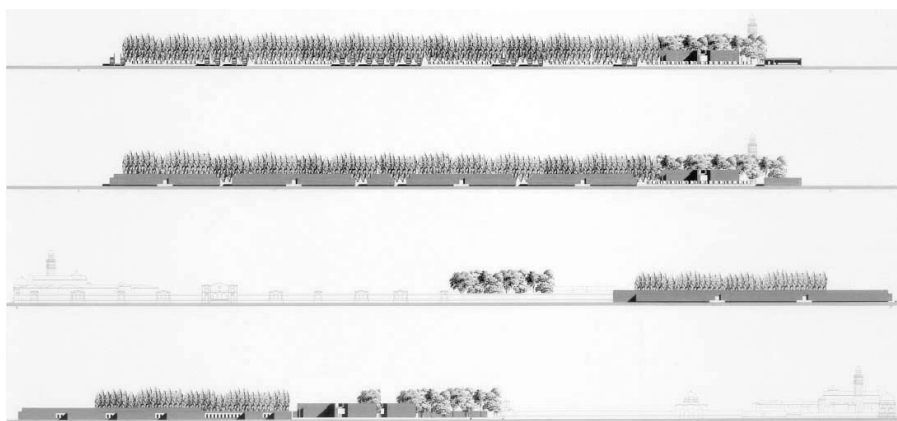


Figura 160
A. M. - Alçados
do projecto

necessário intervir na relação de San Michele com a paisagem¹⁷⁰ em vez de manter o existente intocado e criar uma nova ilha e uma nova relação com Veneza. O gesto base que iria permitir esta relação seria o de expandir o território pelo lado sudeste do cemitério, mantendo separados o cemitério existente e a ampliação através de um parque/ jardim que se encontrariam fora do muro de San Michele, mas dentro do novo território adicionado a San Michele.

A proposta é elaborada na zona nordeste - no aterro destinado à primeira fase de construção - com o desenho de um espaço verde que corre ao lado do antigo recinto e com a construção de dois edifícios, um em forma de cruz completamente pousado sobre o novo território criado, em “terra firme”, e um outro voltado para Murano e que se projecta sobre a água¹⁷¹. A segunda fase deste projecto seria materializada através de uma grande área verde para inumação à qual seriam associados quatro grandes recintos em forma de “U”, parcialmente construídos sobre a água, que procuravam trazer uma parte da lagoa para dentro do cemitério¹⁷². Esta opção demonstra a procura de um equilíbrio de composição entre os espaços fechados, com um sentido de protecção, e os espaços abertos e amplos que possuíam uma relação directa com a lagoa. O uso da cor vermelha serve aqui como um possível ponto de equilíbrio entre o edifício contemporâneo – ao trazer uma cor forte e vibrante para um espaço de morte ao qual associamos cores escuras e pesadas – e ao mesmo tempo garantir uma maior proximidade entre o novo e a pré-existência¹⁷³.

Ao reduzirmos a proposta a dois elementos essenciais temos: a opção de não murar a intervenção; e a opção de expandir o território de San Michele sem a criação de uma nova ilha claramente definida. A primeira opção aproxima o projecto de Monestiroli do de David Chipperfield, mas, em contrapartida, a segunda aponta para duas opções projectuais claramente distintas. Quando pensamos nas motivações da não

¹⁷⁰ O cemitério de San Michele é um local deslocado, circunscrito e protegido pelo facto de ser uma ilha. Se associarmos ao isolamento próprio da condição insular o muro monumental que caracteriza este espaço, a sua reclusão torna-se ainda mais evidente. Os arquitectos defendem que a condição de ilha associada ao muro fez com que San Michele perdesse a sua relação com a paisagem, com a lagoa e com a cidade de Veneza. Afirmam “Un cimitero, quello esistente, certamente più bello fuori che dentro, appunto perché una volta all’interno si perde la cognizione del luogo in cui il cimitero sorge. Si perde la cognizione dell’isola, diversamente che in altre isole della laguna.” Em <http://www.monestiroli.it/page71/index.html>

¹⁷¹ Pensamos que estes edifícios seriam os destinados às funções técnicas, tais como a capela, o crematório e o ossário.

¹⁷² Estes “U’s” são abertos para dentro do recinto, procurando criar um limite, mas introduzindo ao mesmo tempo espelhos de água na área cemiterial. Se por um lado pretende funcionar como um muro parcial, ao mesmo tempo estas paredes são desenhadas de forma a permitirem enfiamentos visuais com a paisagem que rodeia San Michele.

¹⁷³ Esta opção de Monestiroli parece-nos, de certa forma, querer encontrar o ponto de equilíbrio entre respeitar o cemitério de San Michele e, ao mesmo tempo, afirmar-se como um elemento novo. No nosso entender a escolha de cor recai sobre o vermelho como forma de manter o tradicional tom avermelhado, as cores térreas, que associamos à arquitectura veneziana e que está presente no muro de San Michele, ao mesmo tempo que garante a sua distinção.

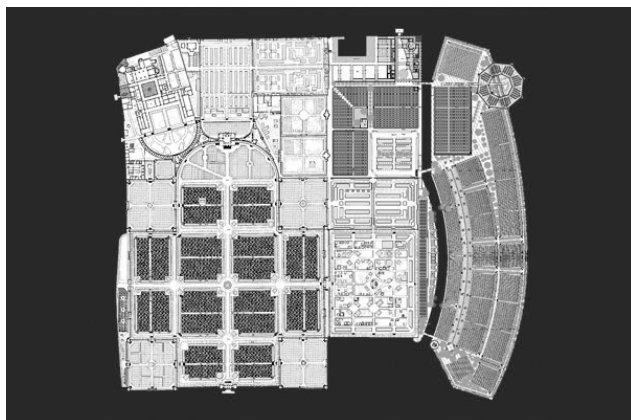


Figura 161
V. P. - Planta do
projecto

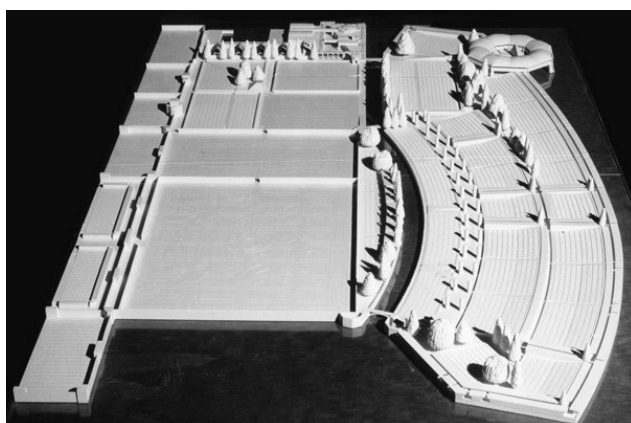


Figura 162
V. P. - Maqueta
do projecto

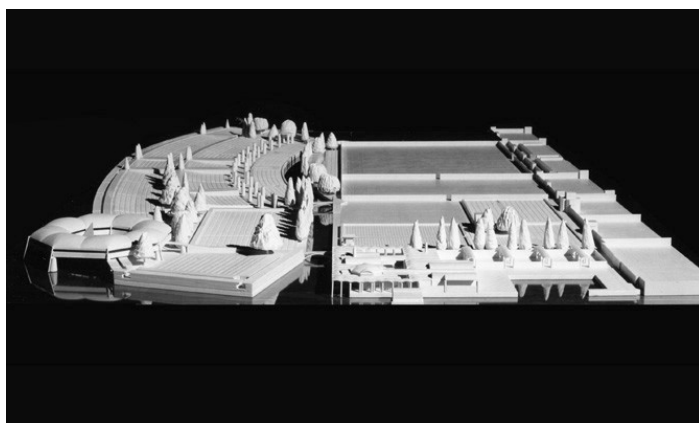


Figura 163
V. P. - Maqueta
do projecto

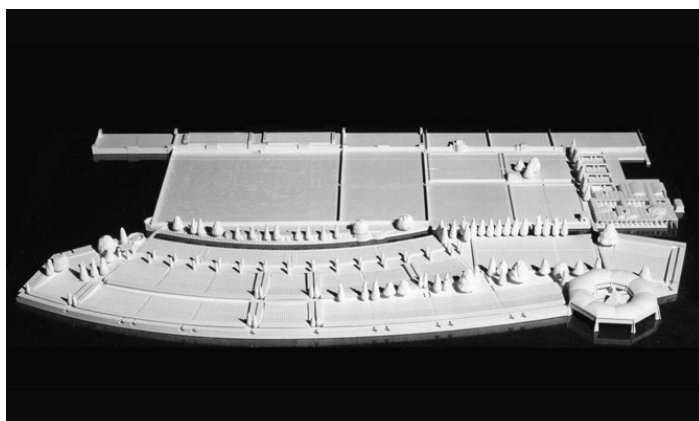


Figura 164
V. P. - Maqueta
do projecto

construção da nova ilha pela vontade do arquitecto de garantir a modernização e uma nova relação entre San Michele e Veneza, esta relação parece-nos apenas parcialmente alcançada. Ao construir um dos recintos vermelhos a sul da proposta, a relação visual possível do interior do cemitério com Veneza perde-se.

Valeriano Pastor (figuras 161, 162, 163 e 164)

Em parceria com Michelina Michelotto e outros colaboradores do *atelier* Pastor architetti associati, Valeriano Pastor elabora uma proposta que podemos sintetizar numa ilha geométrica com uma forma ligeiramente curva. A primeira fase previa a construção das zonas técnicas e de novos campos de sepulcro que procuravam a consolidação da área já existente do cemitério de San Michele. Estes elementos deveriam ser albergados num conjunto de edifícios que se relacionavam através da construção de um complexo claustral acompanhando a tipologia do convento de San Michele.

Em contrapartida, a nova ilha proposta para a segunda fase procura uma imagem mais individual e é desenhada com uma forma ligeiramente curva. A escolha desta forma recaía na tentativa de mostrar este aterro como terra nova que se molda de forma natural, já que seria construído a partir da reutilização das lamas e lodos dos canais venezianos. Garante o ancoramento com o cemitério existente a partir da criação de três pontes distantes entre si. A materialização da nova área seria caracterizada pela presença de um muro com cerca de dois metros de altura onde estariam escavados nichos (não mais de quatro níveis) que permitissem o contacto directo com os seus entes queridos¹⁷⁴. Os recintos desenhados traduzem-se em campos de inumação separados entre si por muros-nicho que poderiam ser utilizados como bancos pelos utilizadores do equipamento. É ainda desenhado um percurso votivo ladeado por colunas que termina num altar voltado para a cidade de Veneza – este percurso pretende ser o “percurso do adeus”, promove uma caminhada solene que finda na vista da cidade. No lado oposto, voltado para Murano é planeado um ossário em forma de anel octogonal parcialmente suspenso sobre a lagoa.

Tal como exigido pelo concurso, este projecto previa ainda uma sistematização de construção dos recintos do núcleo histórico do cemitério, promovendo a sua sobrelevação e permitindo o acréscimo de um aterro.

A proposta de Valeriano Pastor apresenta, no nosso entender, uma série de incongruências motivadas pelo excesso de intenções presentes no projecto. Por um lado pretende ser um recinto geometrizado, mas a forma curva da ilha indica que também

¹⁷⁴ “La nuova isola è circondata da mura che contengono i loculi: non più di quattro livelli, poco più alti di due metri, per consentire un contatto “diretto” con i propri cari” em <http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuaro/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

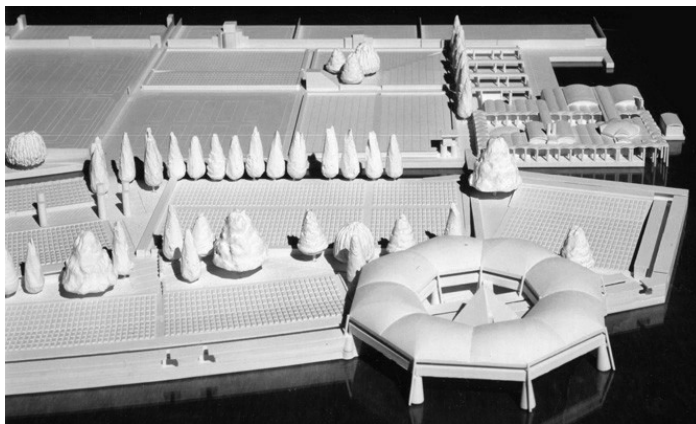


Figura 165
V. P. - Aproxi-
mação do ossário

quer integrar um certo valor orgânico. Deveria acrescentar valor ao cemitério existente, mas afasta-se dele não seguindo grandes direcções matrizes indicadas pela estrutura presente no mesmo. Recorrendo à análise das fotografias da maquete, pensamos que Valeriano Pastor procura um carácter romântico apontado pela disposição dos verdes e do percurso votivo. Contudo a geometria rigorosa associada à divisão dos recintos não permite à proposta a liberdade que associamos aos percursos sinuosos, ainda que planeados, de um jardim romântico. O muro surge como ideia de limite, é um obstáculo visual, mas não se impõe como elemento de fecho. Atendendo à altura do mesmo consideramos que o muro não se afirma nem com as mesmas características da fachada do cemitério, já que é demasiado baixo para representar uma barreira eficaz, nem com a atitude inversa, já que a sua existência não permite a relação visual com Veneza.

5 | Considerações Finais

5. | Considerações Finais

“Morte - acto de morrer; o fim da vida; cessação da vida...”¹⁷⁵

A morte é mais do que a alteração definitiva da existência. Enquanto acontecimento, o seu significado ultrapassa a interrupção da vida. *“A morte não é apenas o momento único e irrepetível do fim biológico de cada ser humano, mas um processo que se inicia com o nascimento e vai depois condicionar e polarizar as vivências e os comportamentos dos homens em sociedade”¹⁷⁶*. Para além da condicionante à vida de um indivíduo, a morte representa ainda uma condicionante à vida em sociedade pois é sinónimo da perda de uma ligação emocional.

O estudo aqui apresentado debruça-se sobre a evolução do espaço da necrópole recorrendo ao uso de diferentes obras que pensamos serem uma boa representação desta evolução. Propomo-nos assim a responder às questões que impulsionaram a realização desta dissertação. Não se pretende encontrar respostas definitivas na temática da arquitectura funerária já que consideramos que não é possível elaborar um discurso conclusivo intemporal relativo ao tema em análise. Os cemitérios e memoriais são o território da morte e estão necessariamente relacionados com a ligação emocional entre seres humanos. Enquanto criatura racional, o Homem e o seu pensamento são tendencialmente evolutivos e isso é um sinónimo de que uma abordagem ao tema neste momento poderá não corresponder à análise da mesma temática dentro de um curto período de tempo.

Com esta premissa em mente, a presente dissertação foi desenvolvida com o intuito de perceber quais as possibilidades de evolução na abordagem à arquitectura funerária. A marca negra que associamos ao período medieval¹⁷⁷ veio alterar de modo muito evidente a relação da sociedade com este momento, a morte, reflectindo-se na arquitectura.

Recorremos à análise dos cemitérios do Père-Lachaise, Finisterra e San Cataldo por considerarmos serem exemplos extraordinários na representação da necrópole, para que possamos compreender a evolução do cemitério ao longo dos últimos séculos. Como base para a discussão da evolução da arquitectura funerária na

¹⁷⁵ Excerto do significado de “morte” em www.priberam.pt/DLPO/morte

¹⁷⁶ MACHADO, Carlos Alberto - “Cuidar dos Mortos”, tal como citado em ROCHA, Francisco - “Morte, Espaço e Arquitectura: Das ideias às formas, um Projecto”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013, pág. 31

¹⁷⁷ É importante notar que a percepção do período negro que popularmente temos deste período é uma noção errada. No tempo medieval a morte era socialmente aceite, o contacto com esta era feito em termos muito familiares e “levianos” com a apropriação dos espaços cemiteriais como locais de comércio e para fins religiosos e recreativos (ver página 29 da presente dissertação).

contemporaneidade escolhemos o Concurso de Ampliação do cemitério de San Michele in Isola, exemplo este fundamentado pelo carácter excepcional da cidade onde se insere, Veneza. A análise de várias das propostas em concurso reflecte a multiplicidade de soluções para um mesmo problema, é por isso um reflexo do pensamento arquitectónico. É compreendido que não existe uma solução ideal para um caso específico (neste caso a ampliação de San Michele) e as diferentes respostas apresentadas contribuem para o enriquecimento e desenvolvimento da análise crítica do tema.

Um estudo comparativo, como o elaborado no capítulo anterior, permite-nos compreender e concordar com a decisão tomada pela Comune di Venezia ao eleger a proposta de David Chipperfield como vencedora. Com base na observação dos projectos a que tivemos acesso consideramos que a de Chipperfield é aquela que se mostra mais equilibrada. O arquitecto demonstra a sua atenção à flexibilidade e variação dos espaços, replicando a cidade de Veneza, ao mesmo tempo que se afirma como arquitectura contemporânea. A vontade de inovação indicada como necessária pela Câmara de Veneza encontra na proposta do arquitecto londrino o difícil equilíbrio entre a arquitectura tradicional veneziana e a arquitectura contemporânea, sem que se dê uma ruptura e/ ou a negação da pré-existência.

Defendendo a necessidade de evolução e abertura dos cemitérios, pensamos que as propostas de Giorgio Lombardi e de Valeriano Pastor não correspondem ao ideal procurado. A opção de continuar a estética murada em ambas as intervenções é redutora e impossibilita a evolução do espaço e da relação de San Michele in Isola com a cidade. A manutenção da imagem pré-existente do recinto revela-se pouco inovadora e, portanto, muito limitativa em relação ao pretendido.

A proposta de Carlos Ferrater, na nossa opinião, mostra-se inovadora, pela separação rigorosa das diferentes “tiras” de recintos, numa relação fragmentada com Veneza. Esta implantação garante a evolução do diálogo com a cidade, permitindo uma permeabilidade visual que vai reduzindo com a distância, mas parece não estabelecer uma forte ligação com o cemitério existente.

A opção de Antonio Monestiroli de não criar uma nova ilha revela o modo como o arquitecto encarou o desafio já que a não separação dos dois espaços, novo e antigo, levaria a uma maior fricção entre ambos¹⁷⁸. Na nossa opinião esta proposta poderia ser uma boa escolha pela amplitude e abertura da área nova e da relação promovida com a lagoa, mas pensamos que a proximidade entre as duas partes não é bem resolvida, criando a quebra e negação indesejada.

¹⁷⁸ Não pretendemos aqui dizer que a existência de contacto entre uma pré-existência e uma nova construção seja, necessariamente, uma opção de projecto negativa. Na nossa opinião, neste caso concreto, o ponto de contacto não é bem resolvido, criando esta “fricção”.

A proposta de Enric Miralles, em contrapartida, parece-nos muito criativa e pouco expectável. A adopção de uma imagem mais orgânica garantiria a evolução do espaço existente, mas ao mesmo tempo de que forma se relaciona verdadeiramente com San Michele? A inovação pela inovação nem sempre é bem recebida, como pudemos observar no estudo do cemitério de Finisterra. É necessário respeitar a tradição e sugerir pequenas alterações, evoluindo.

David Chipperfield garante a evolução do espaço ao abri-lo para Veneza, criar um jogo de linhas rigorosas, afirmar a sua materialização completamente distinta da pré-existência, mantendo o carácter da sua própria intervenção neutra. O uso da cor cinza acentua a procura da sua identidade ao mesmo tempo que demonstra respeito para com o equipamento.

Teria sido interessante a realização de entrevistas com alguns dos membros do júri do concurso ligados à Câmara de Veneza para um maior aprofundamento deste trabalho. Estas entrevistas permitiriam percebermos de forma mais detalhada quais as qualidades procuradas por Veneza para a intervenção, a possibilidade de ter contacto com todas as obras em concurso, bem como a realização de uma crítica mais fundamentada sobre os motivos que levaram à escolha da proposta de Chipperfield. Foi tentado o contacto via e-mail, contudo, infelizmente, não obtivemos uma resposta que nos permitisse desenvolver a dissertação no sentido de confirmar, ou não, o nosso pensamento crítico.

Após a análise da evolução do espaço da morte ao longo dos séculos, e mais concretamente sobre este caso de estudo, pensamos que será cada vez mais expressiva a influência da arquitectura na alteração do pensamento da sociedade em relação à morte. O arquitecto, enquanto criador de espaço, tem o dever de introduzir e criar novas sensações e percepções do mundo que nos rodeia. Vivemos numa sociedade que cada vez mais exige a constante e rápida inovação do espaço, seja este físico, virtual ou sensorial. Consideramos, portanto, que o papel do arquitecto se mostra preponderante para a evolução deste pensamento crítico, podendo contrariar este ritmo em constante aceleração, refreando-o.

Esta alteração ou evolução não pretende significar que o espaço da necrópole deva produzir as sensações aceleradas dos ritmos da cidade, significa apenas que deve tentar desenvolver-se, acompanhando o movimento da sociedade.



Figura 166

Barca de Caronte, Veneza (página anterior)
ao avô Renato e ao avô Valdemar

Bibliografia

Bibliografia

- ADJMI, Morris - Aldo Rossi: The Complete Buildings and Projects 1981- 1991. Londres: Thames and Hudson, 1992
- AMERY, Colin - Four London architects: 1985 - 88; Chipperfield, Mather, Parry, Stanton Williams. Londres, 9th Gallery, 1987
- BENEVOLO, Leonardo - Diseño de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili, 1981
- BENEVOLO, Leonardo - La cattura dell'infinito. Roma: Laterza, 1991
- BENOIST, Luc - Signos, Símbolos e Mitos. Tradução: Paula Taipas. Lisboa, Edições 70, 1999
- BRAGHIERI, Gianni - Aldo Rossi. Barcelona, Gustavo Gili, 1997
- CASTÁN, Santiago - David Chipperfield. Barcelona, Gustavo Gili, 1992
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1994
- CHIPPERFIELD, David - Theoretical practice. Londres: Artemis, 1994
- CONCINA, Ennio - Storia dell' architettura di Venezia dal VII al XX secolo. Milão, Electa, 1995
- ELIADE, Mircea – O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. Lisboa: Livros do Brasil, 1985
- FERLENGA, Alberto – Aldo Rossi: Architetture 1988 – 1992. Milão: Electa, 1992
- FERLENGA, Alberto – Aldo Rossi: The Life and Works of na Architect. Colónia: Konemann, 2001
- FERLENGA, Alberto - Aldo Rossi: tutte le opera. Milão, Electa, 2000
- FOER, Jonathan Safran - Extremamente alto e incrivelmente perto. Lisboa, Bertrand, 2012
- HAYS, K. Michael - Architecture Theory since 1968. Nova Iorque: The MIT Press. 2000
- KAMINSKI, Marion - Venecia. Barcelona, Könemann, 2000
- LE CORBUSIER - Por uma arquitectura. São Paulo: Perspectiva, 2009
- MONEO, Rafael - Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporâneos. Barcelona: Actar, 2004

- PORTELA, César - Las ideas tras el proyecto.
- ROSSI, Aldo – A arquitectura da cidade. Lisboa: Cosmos, 1977
- ROSSI, Aldo – Autobiografia Científica. Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- SALVADOR, Antonio - 101 Architetture da vedere a Venezia: Guida ai principali monumenti. Venezia, Canal Libri, 1989
- SARKIS, Hashim - Venice Hospital. Munique: Prester, 2001
- SIZA, Álvaro – Imaginar a Evidência. Lisboa: Edições 70, 2000
- SIZA, Álvaro – Uma questão de medida. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009
- STOPPANI, Teresa - Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City. Abingdon, UK: Routledge, 2010
- SWARTZ, Fernand, DURAND, Gilbert, MORIN, Edgar - Mircea Eliade. O Reencontro com o Sagrado. Lisboa, Edições Nova Acrópole, 1993
- TZONIS, Alexander - Architecture in Europe, since 1968: memory and invention. Londres, Thames and Hudson, 1992
- VENTURI, Robert - Complexity and Contradiction in Architecture. Nova Iorque, The Museum of Modern Art Press, 1996
- WEAVER, Thomas - David Chipperfield: Architectural Works: 1990-2002. Barcelona: Polígrafa, 2003
- WILDUNG, Dietrich - O Egipto: da pré-história aos romanos. Köln, Benedikt Taschen, 1998
- ZUMTHOR, Peter – Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam. Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- ZUMTHOR, Peter – Pensar a Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 2005

Teses e Dissertações

FIGUEIREDO, Inês de Carvalho - Do cemitério à memória: Imaterialização do espaço mortuário. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013

LI, Maria Isabel - O cemitério na contemporaneidade: O sentido de “requalificar”. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013

OLIVEIRA, Maria Manuel - In Memoriam, na cidade. Tese de Doutoramento em Arquitectura: Universidade do Minho, 2007

ROCHA, Francisco - Morte, Espaço e Arquitectura: Das ideias às formas, um projecto. Dissertação de Mestrado em Arquitectura: Universidade do Porto, 2013

Revistas e Publicações

ANDO, Tadao - Architecture is a living thing to be nurtured. Disponível em <http://www.businesssimes.com.sg/real-estate/nurturing-and-tending-buildings-the-tadao-ando-way>

COLOMB, Bernard - Le premier crématorium de Paris. Disponível em http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=783

Domus 817 (Julho/ Agosto 1999)

ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006)

LIONELLO, Alberto; MENICHELLI, Claudio - The unusual dome of the Cappella Emiliana on the Island of San Michele in the Venice Lagoon. Disponível em www.unesco.com

MARCUS, J. S. - Of Museums and Cemeteries. Publicado em *The Wall Street Journal* a 29 de Outubro de 2009

Next: 8th International Architecture Exhibition: 2002/ La Biennale di Venezia. Veneza, Marsilio, 2002

PISANI, Daniele - “Variare” e “ridefinire”. Casabella 764 nº 3 (Março 2008)

PORTELA, César - Cementerio en Finisterre. DPA nº 18 (Abril 2002)

PORTELA, César - E9 // Cementerio Fisterra. EGA4 - departament d’expressió gràfica arquitectónica (Escola Tècnica Superior d’Arquitectura del Vallès, 2010)

ROSS, Jordi - Concurso para la ampliación del cementerio de Venezia. DPA nº 18 (Abril 2002)

SLESSOR, Catherine - Building Faith. Publicado em *The Architectural Review* nº 1273 (Março 2003)

Palestras

“Alberti e a Architectura Romana”, FAUP, 12 fevereiro 2015

Vídeos (consultados pela última vez a 28 de Janeiro de 2016)

“David Chipperfield – Common Ground // VENICE BIENNALE 2012 // by BauNetz”
Vídeo publicado por: BauNetzTV em 29 de agosto de 2012. Duração: 3’20”. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=QHGuAt3e5A0>>

“Interview David Chipperfield Sikkens Prize 2015”. Vídeo publicado por
Sikkensfoundation em 24 de abril de 2015. Duração 28’15”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lifQvJM04hI>>

“VENEZIA: i camaldolesi a San Michele”. Vídeo publicado por: Itinera: il magazine
tv em 8 de maio de 2012. Duração: 3’45”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ZDbfuN3w-Q>>. Acedido em 19 de agosto de 2015

Sitografia (consultada pela última vez a 28 de Janeiro de 2016)

Cesar Portela Arquitecto - <http://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fistera/>

Dicionário Priberam Online - <http://www.priberam.pt/DLPO/morte>

Monestiroli Architetti Associati (Concorso per l’ampliamento del cimitero nell’isola di San Michele) - <http://www.monestiroli.it/page71/index.html>

Pastor Architetti Associati (Cemitério de San Michele, Veneza) - <http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuaro/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

Índice de imagens (todos os links foram consultados pela última vez a 28 de Janeiro de 2015)

1. Dólmen da Orca

https://pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%B3lmen_da_Orca

2. Menir do Outeiro

<http://www.guiadacidade.pt/pt/poi-menir-do-outeiro-16567>

3. Divindades Egípcias no Templo de Hórus (Edfu)

Arquivo pessoal da autora

4. Livro dos Mortos Egípcio

http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2011/book_of_the_dead.aspx?fromShortUrl

5. Pirâmides de Gizé (Cairo, 2009)

Arquivo pessoal da autora

6. Templo Deir El-Bahari (Luxor, 2009)

Arquivo pessoal da autora

7. Representação de Thanatos e Hipnos

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Greek_mythological_figures

8. Via Appia Antica

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Via_Appia_Antica_Rome_2006.jpg

9. Via Appia Antica representada por Piranesi

https://fr.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi#/media/File:Antichina_piranese.jpg

10. Pirâmide de Caius Cestius

http://www.mediterranees.net/histoire_romaine/duruy/61_1.html

11. Monte das Oliveiras, Jerusalém

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JERUSALEM_Mount_of_Olives_Cemetery.JPG

12. Saints-Innocents (séc. XVI)

https://en.wikipedia.org/wiki/Catacombs_of_Paris#/media/File:Saints_Innocents_1550_Hoffbauer.jpg

13. *Catacumbas de Paris*

<https://fictionfanblog.wordpress.com/2013/09/18/the-bones-of-paris-by-laurie-r-king/>

14. *Camposanto Pisa (complexo)*

https://it.wikipedia.org/wiki/Camposanto_monumentale

15. *Camposanto Pisa (claustro)*

https://it.wikipedia.org/wiki/Camposanto_monumentale

16. *Cenotáfio de Newton (Boullée, 1784)*

<http://archinect.com/news/gallery/49049634/13/editor-s-picks-265>

17. *Père-Lachaise (Paris, 1804)*

<https://www.wattpad.com/125786404-ackerman-home-for-the-gifted-the-sparrow-14-hello/page/2>

18. *Woodland (Estocolmo, 1914)*

<https://www.pinterest.com/pin/355362226818729210/>

19. *Cemitério de Père-Lachaise, Paris*

Arquivo pessoal da autora

20. *Mont-Louis, detalhe da planta de Paris (Verniquet, 1750)*

OLIVEIRA, Maria Manuel - “In Memoriam, na cidade”. Tese de Doutorado apresentada à Universidade do Minho, pág. XCIX

21. *Projecto para o Père-Lachaise (Brongniart, 1812)*

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimetie%C3%A8re_du_P%C3%A8re-Lachaise

22. *Desenho da Pirâmide para o Père-Lachaise*

<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/projet-pour-le-cimetiere-du-pere-lachaise>

23. *Sepulturas em Père-Lachaise (2015)*

Arquivo pessoal da autora

24. *Via principal no Père-Lachaise (2015)*

Arquivo pessoal da autora

25. Entrada no Père-Lachaise (2015)

Arquivo pessoal da autora

26. Capela Funerária (desenho de Nash, séc XIX)

<http://www.antique-prints.de/shop/catalog.php?cat=KAT32&product=P010638>

27. Capela Funerária (Godde, 1825)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimetière_du_Père-Lachaise

28. Crematório (J. C. Formigé, séc. XIX)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unknown_-_Père-Lachaise_-_Crematorium_01.jpg

29. Crematório (J. C. Formigé, 1883)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crématorium_du_Père-Lachaise.jpg

30. Ala do Columbário (J. C. Formigé, 1883)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Crématorium-columbarium_du_Père-Lachaise

31. Columbário (J. C. Formigé, 1883)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Crématorium-columbarium_du_Père-Lachaise

32. Sepulturas famosas em Père-Lachaise (G. Rodenbach, Oscar Wilde, Édith Piaf e Jim Morrison)

Arquivo pessoal da autora

33. Cemitério de Finisterra, Finisterra

Arquivo pessoal de Joana Dias

34. Planta esquemática do cemitério

<http://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra/>

35. Enquadramento no terreno e na paisagem

<http://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra/>

36. Enquadramento no terreno e na paisagem

Arquivo pessoal de Joana Dias

37. *Desenhos de Cesar Portela*

<http://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra/>

38. *Pormenores dos Blocos: Perfis, alçados, relação com o terreno*

<http://www.xn--csarportela-bbb.com/cementerio-municipal-de-fisterra/>

39. *Blocos dispostos no terreno*

Arquivo pessoal de Joana Dias

40. *Blocos de Finisterra*

Arquivo pessoal de Alice Moreno

41. *Paisagem vista do cemitério*

Arquivo pessoal de Alice Moreno

42. *Cemitério de San Cataldo, Modena*

<http://divisare.com/projects/246125-aldo-rossi-nuno-cera-andrea-pirisi-cimitero-di-san-cataldo>

43. *Planta de San Cataldo, 1971*

<http://www.academiabellasartismurcia.com/publicaciones/images/discursosimonangel.htm>

44. *Planta de San Cataldo, 1976*

<http://www.academiabellasartismurcia.com/publicaciones/images/discursosimonangel.htm>

45. *San Cataldo (fase de concurso)*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

46. *San Cataldo (Projecto final)*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

47. *Ilustração de Aldo Rossi*

<http://muse.museomagazine.com/ALDO-ROSSI-watercolor-for-San-Cataldo-Cemetery-1971>

48. *Pórtico de San Cataldo*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

49. *Columbários (piso superior)*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

50. *Cubo*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

51. *Divisão interior do Cubo*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

52. *Interior do Cubo*

<http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

53. *Cubo e Cone (Planta e Secção)*

<http://www.academiabellasartismurcia.com/publicaciones/images/discursosimonangel.htm>

54. *Secção do projecto*

<http://www.moma.org/collection/artists/8131?locale=en>

55. *Projecto inacabado (vista aérea)*

<http://www.archaic-mag.com/classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi/>

56. *Projecto inacabado (Cubo)*

<http://www.giorgioferri.it/herogallery/cimitero-san-cataldo-di-aldo-rossi/>

57. *Projecto inacabado (Sucessão de planos)*

http://www.urbipedia.com/index.php?title=Cementerio_de_San_Cataldo

58. *Apresentação de San Cataldo*

<http://www.maguzz.pt/2/aldo-rossi.html>

59. *Ilustrações de San Cataldo*

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-71078/clasicos-de-la-arquitectura-cementerio-de-san-cataldo-aldo-rosi>

60. *San Michele in Isola, Veneza*

Arquivo pessoal de Andrea Toffanello

61. *San Michele in Isola, 1469*

SALVADORI, Antonio - “101 Architetture da vedere a Venezia: Guida ai principali Monumenti”. Veneza, Canal Libri, 1989, pág. 58

62. *San Michele in Isola, Planta*

http://www.turismo.provincia.venezia.it/turismoambientale/cd_1/itinerari/comunitareligiose/comunita.html

63. *San Michele in Isola, Fachada*

KAMINSKI, Marion - “ Venecia”. Barcelona: Könemann, 2000, pág. 493

64. *San Michele in Isola, Interior*

KAMINSKI, Marion - “ Venecia”. Barcelona: Könemann, 2000, pág. 496

65. *Veneza Medieval (séc. XVI)*

<http://www.cityzapper.nl/Venetie/Geschiedenis>

66. *Veneza Medieval (1650)*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venezia_c.1650.jpg

67. *San Michele e San Cristoforo della Pace*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venezia_c.1650.jpg

68. *Gravura de San Michele in Isola*

QUILL, Sarah - “Ruskin’s Venice: the stones revisited”. Aldershot, Ashgate Publ., 2000, pág. 147

69. *Fachada do cemitério*

KAMINSKI, Marion - “ Venecia”. Barcelona: Könemann, 2000, pág. 494/ 495

70. *San Michele vista de Veneza*

Arquivo pessoal de Diogo Alexandre Lopes

71. *San Michele vista de Veneza*

Arquivo pessoal de Diogo Alexandre Lopes

72. *San Michele in Isola (vista de satélite)*

73. *Planta esquemática para o concurso (fases de construção)*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 42

74. *San Michele in Isola vista de Veneza*

<http://www.thatsvenice.it/guide/isle/>

75. “*View of San Michele, Venice*” (J. Richter, séc. XVIII)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Richter_-_View_of_San_Michele,_Venice_-_WGA19464.jpg

76. *Alguns dos Arquitectos convidados*

Seleccção da autora de alguns retratos

77. *Cemitério de San Cataldo, Modena*

<http://www.comune.modena.it/multimediamo/prodotti-multimediali/foto/2011/cimitero-monumentale>

78. “*Mistero e melancolia di una strada*” (G. De Chirico, 1914)

<http://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914>

79. “*Piazza d’Italia*” (G. De Chirico, 1913)

<http://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913>

80. “*Ilha dos Mortos*” (A. Böcklin, 1880 - 1886)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting))

81. *Proposta de David Chipperfield*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 42

82. *Proposta de Enric Miralles*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 42

83. *Desenhos de concurso de David Chipperfield*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 43

84. *Modelo 3D (concurso)*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 249

85. *Modelo 3D (concurso, 1ª fase)*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 247

86. Maqueta

<http://flickrhivemind.net/Tags/davidchipperfield,designmuseum/Interesting>

87. Contacto com o recinto antigo

http://farm6.staticflickr.com/5122/5212335974_ba59b86f4e_b.jpg

88. Contacto com o recinto antigo

<https://www.flickr.com/photos/burciny/5212336764>

89. Primeira fase em construção

<http://www.enjoyourholiday.com/2014/09/09/san-michele-island/>

90. San Michele em relação com Veneza (vista de satélite)

<http://dkiel.com/Italy2006/Venice/Venice.html>

91. Alinhamentos com os cursos de água

Vista de satélite através de www.googlemaps.com

92. Esquisto da nova relação com a cidade

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 43

93. San Michele vista de Veneza

<http://architettura-italiana.com/projects/18411-david-chipperfield-architects-christian-richters-san-michele-cemetery>

94. Alçados Norte e Sul

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 250/ 251

95. Secção pela 2ª fase

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 44/ 45

96. Aproximação

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 45

97. Planta do Hospital de Veneza (Le Corbusier, c. 1964)

<http://socks-studio.com/2014/05/18/the-building-is-the-city-le-corbusiers-unbuilt-hospital-in-venice/>

98. *Maqueta do Hospital de Veneza (Le Corbusier, c. 1964)*

<http://socks-studio.com/2014/05/18/the-building-is-the-city-le-corbusiers-unbuilt-hospital-in-venice/>

99. *San Michele vista de Veneza*

Arquivo pessoal de Diogo Alexandre Lopes

100. *Planta da intervenção de David Chipperfield*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 248

101. *Recinto XXI (à direita)*

Revista Casabella 764 nº 3 (março 2008), pág. 26

102. *Recinto XIV (à esquerda)*

<http://e-zeppelin.ro/en/revista-95/>

103. *Maqueta dos edifícios técnicos*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 45

104. *Maqueta dos edifícios técnicos*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 45

105. *Cortes construtivos*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 254/ 255

106. *Claustro não ajardinado*

Revista Casabella 764 nº 3 (março 2008), pág. 30

107. *Claustro ajardinado*

<http://www.text-der-stadt.de/Venedig-Architektur.html>

108. *Gavetas de ossários (ao fundo)*

Arquivo pessoal da autora

109. *Entrada de luz*

Revista Casabella 764 nº 3 (março 2008), pág. 32

110. *Maqueta da intervenção*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 249

111. *Secção pela escadaria final da 2ª fase*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 44

112. *Secção pela 1ª fase da intervenção*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 252

113. *Secção pela 1ª fase da intervenção*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 252

114. *Secção tipo dos recintos*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 255

115. *Entrada de luz*

Arquivo pessoal de Joana Dias

116. *Poço circular*

Arquivo pessoal da autora

117. *Poço quadrangular*

<http://www.prundercover.com/it/blog/152/Architetture-contemporanee-a-Venezia-una-guida-in-Italiano-ed-Inglese.html>

118. *Fonte*

Arquivo pessoal de Joana Dias

119. *Cemitério de San Cataldo, Modena (A. Rossi)*

<http://arturimages.com/imageset/hm4-friedhof-san-cataldo-cemetery>

120. *Residência de Estudantes, Chieti (G. Grassi)*

<http://archiwatch.it/2011/06/24/giorgio-grassi/>

121. *Casa per gli Anziani, Galliate Novara (A. Monestiroli)*

<http://www.monestiroli.it/page105/index.html>

122. *Acesso ao Recinto XXIII*

<http://dpea-archi.philo.over-blog.com/article-david-chipperfield-extension-du-cimetiere-san-michele-a-venise-74178833.html>

123. *Aproximação ao Recinto XXIII*

Arquivo pessoal de João Pedro da Fonte

124. *Recinto XXIII*

Arquivo pessoal de Diogo Alexandre Lopes

125. *Citação no claustro de Mateus*

Arquivo pessoal de Joana Dias

126. *Recinto XXIII*

Revista Casabella 764 nº 3 (março 2008), pág. 26

127. *Secções pelo Recinto XXIII*

Revista Casabella 764 nº 3 (março 2008), pág. 29

128. *Planta do Recinto XXIII*

Revista Casabella 764 nº 3 (março 2008), pág. 29

129. *Os Quatro Claustros* *Mateus, Marcos, Lucas, João*

Arquivo pessoal da autora

130. *Contacto entre a pré-existência e a nova intervenção*

<http://architecture.mapolismagazin.com/david-chipperfield-expansion-building-san-michele-venedig-italien>

131. *Citação no claustro de João*

Arquivo pessoal de Joana Dias

132. *Richard Rogers e Norman Foster*

Seleccção da autora de retratos dos arquitectos

133. *Neues Museum (Berlim, 1997 - 2009)*

http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum

134. *Museu da Literatura Moderna, Marbach am Neckar, 2002 - 2006)*

http://www.davidchipperfield.co.uk/project/museum_of_modern_literature

135. *Bienal de Veneza*

<http://www.elkekrasny.at/archives/1331>

136. *Common Ground (Bienal de Veneza)*

<http://www.archdaily.com/270195/venice-biennale-2012-an-interview-with-david-chipperfield/screen-shot-2012-09-04-at-2-44-21-pm>

137. *Livro “Theoretical Practice”*

Arquivo pessoal da autora

138. *David Chipperfield em San Michele*

<http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/11417>

139. *Recinto XXIII*

<http://www.3144architects.com/category/made-found/found/page/7>

140. *Acesso ao Recinto XXIII*

<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/42-25940872/mausoleum-entrance-at-st-michele-cemetery-designed>

141. *San Michele (zonas de intervenção)*

Revista ElCroquis 87 + 120 (1991 - 2006), pág. 248

142. *E. M. - Implantação*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 46

143. *E. M. - Planta geral do projecto*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 44

144. *E. M. - Planta da 1ª fase do projecto*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 47

145. *E. M. - Secções do projecto*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 44

146. *E. M. - Esquisso do projecto*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 46

147. *C. F. - Implantação*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 48

148. C. F. - *Planta geral do projecto*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 45

149. C. F. - *Maqueta do projecto*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 49

150. C. F. - *Maqueta da 1ª fase*

http://www.eleonoramantesearchitetto.it/progetti_1990_1999_cimitero1.html

151. G. L. - *Implantação*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 51

152. G. L. - *Planta geral do projecto*

http://cfk.it/?post_type=project&lang=en

153. G. L. - *3D do projecto*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 46

154. G. L. - *Esquissos do projecto*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 50

155. G. L. - *Alçados Norte e Sul do projecto*

Revista Domus 817 (julho/ agosto 1999), pág. 50/ 51

156. A. M. - *Maqueta do projecto*

<http://www.monestiroli.it/page71/index.html>

157. A. M. - *Maqueta do projecto*

<http://www.monestiroli.it/page71/index.html>

158. A. M. - *Pormenor da planta da 1ª fase*

<http://www.monestiroli.it/page71/index.html>

159. A. M. - *Desenho dos recintos em “U”*

Revista DPA nº 18 (abril 2002), pág. 47

160. A. M. - *Quatro alçados do projecto*

<http://www.monestiroli.it/page71/index.html>

161. V. P. - *Planta geral do projecto*

<http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuario/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

162. V. P. - *Maqueta do projecto*

<http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuario/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

163. V. P. - *Maqueta do projecto*

<http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuario/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

164. V. P. - *Maqueta do projecto*

<http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuario/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

165. V. P. - *Aproximação ao ossário*

<http://www.studiopastor.it/architettura-edilizia-restuario/concorsi/cimitero-di-san-michele-venezia/>

166. *Barca de Caronte, Veneza*

<http://www.panoramio.com/m/photo/56778613>